



**Universidade de
Aveiro
2013**

Departamento de Comunicação e Arte

**Ana Paula Garcês
Carvalho de Sousa e
Costa Rodrigues**

**Os materiais têxteis no objeto artístico: a
sublimação dos sentidos**



**Universidade de
Aveiro
2013**

Departamento de Comunicação e Arte

**Ana Paula Garcês
Carvalho de Sousa e
Costa Rodrigues**

**Os materiais têxteis no objeto artístico: a
sublimação dos sentidos**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para
cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a
orientação científica do Doutor Paulo Bernardino das Neves
Bastos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e
Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

Prof. Doutora Rute Ribeiro Rosas
professora Auxiliar da Universidade do Porto

orientador

Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Àquele que me proporcionou a realização do sonho de criar.

À minha família pela sua participação incansável que foram verdadeiros alicerces para a sua realização.

Ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, pelo seus conselhos e motivação que foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

À artista Maria Manuela Lopes, pela seu desempenho critico e corretivo nos conteúdos apresentados neste trabalho.

À Eng^a. Ana Cristina Gonçalves, pela sua disponibilidade de transmissão de conhecimentos têxteis e pelo entusiasmo para a exploração da indústria têxtil.

Às empresas que patrocinaram o meu projeto que permitiram a sua realização.

palavras-chave

experiência, médium, têxteis, arte

resumo

As particularidades do médium elevam a obra de arte de modo a despertar a emoção. Quando a escolha incide em materiais têxteis, estes repletos de características sensoriais, intensificam a experiência do observador. Na sua exploração, associa-se fatores vivenciais e simbólicos que influenciam a receção destas obras. A procura e experimentação da essência do médium são fundamentais à luz de Clement Greenberg.

Nesta pesquisa foca-se obras de Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Magdalena Abakanowicz, Mike Kelley e Joana Vasconcelos que marcam uma diversidade de materiais têxteis em diferentes períodos históricos.

A sublimação provocada por este médium é o foco desta dissertação, no aprofundamento da percepção da obra.

keywords

experience, medium, textiles, art

abstract

Singularities of the medium improve the artwork so as to kindle emotion. When the chose is textiles, which is replete of sensory characteristics, amplify the observer's experience. In his search, associate symbolic and experiential factors that influence the reception of these works. The exploration and experimentation of the essence of the medium are groundwork to Clement Greenberg.

This research focuses on works by Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Magdalena Abakanowicz, Mike Kelley and Joana Vasconcelos that display a variety of textiles in different historical periods.

Sublimation instigate by this medium is the focus of this dissertation, making deeper the perception of the artwork.

Índice

Introdução.....	5
Capítulo I Conteúdos Históricos	
1. A contextualização histórica dos materiais têxteis.....	13
1.1. Os materiais têxteis: estórias da história.....	13
1.2. A contextualização histórica dos têxteis em Portugal.....	16
2. A fronteira entre Artesão e Artista: os primórdios.....	17
2.1. O papel dos têxteis no contexto português.....	19
2.2. A rotura dos têxteis com a sua tradição.....	21
3. O têxtil na Arte.....	23
3.1. Do pós-guerra à atualidade.....	27
4. Casos de Estudo: Artistas que trabalham com têxteis e que influenciaram o meu projeto.....	30
4.1. Joseph Beuys.....	31
4.2. Claes Oldenburg.....	32
4.3. Magdalena Abakanowicz.....	34
4.4. Mike Kelley.....	36
4.5. Joana Vasconcelos.....	37
Capítulo II Os Têxteis na Arte	
Introdução.....	39
1. Fibra têxtil: caraterísticas e classificação das estruturas.....	41
2. Fibras têxteis: enobrecimento.....	46
3. A sublimação do material.....	48
3.1. A sublimação das obras selecionadas.....	56
3.2. A Sublimação do objeto.....	59
4. À procura da definição: distinções entre <i>craft</i> arte e design.....	60
Capítulo III Despertar	
Introdução.....	65
1. Primeiro momento.....	67
2. Segundo momento.....	68

3. Terceiro momento.....	72
Conclusão.....	85
Anexos	
Anexo 1. email de patrocínios.....	91
Anexo 2 email.de patrocínios.....	92
Anexo 3,4 Desenhos prévios do projeto.....	93
Anexo 5 Gráfico de sistemas alternativos de fabricação das principais utilizações.....	94
Anexo 6 Declaração da Modatex.....	95
Anexo 7 Declaração da participação das conferencia da Contextile 2012.....	96
Anexo 8 <i>Self</i> , (2012).....	97
Anexo 9 <i>Afirmção</i> , (2012).....	97
Anexo10 <i>Mutação Transitória</i> , (2012).....	98
Anexo 11 <i>Capuchinho</i> , (2012).....	98
Anexo 12 <i>No país das maravilhas</i> , (2012).....	99
Bibliografia.....	101

Índice de Figuras

Fig.1 <i>Slit Tapestry Red/Green</i> , (1927/28) Gunta Stölzl.....	25
Fig.2 <i>Felt Suit</i> , (1979) Joseph Beuys.....	32
Fig.3 <i>French Fries and Ketchup</i> , (1963) Claes Oldenburg.....	33
Fig.4 <i>Giant BLT (Bacon, Lettuce, and Tomato Sandwich)</i> , (1963) Claes Oldenburg.....	33
Fig.5 <i>Soft Toilet</i> , (1966) Claes Oldenburg.....	34
Fig.6 <i>Soft Saxophone</i> , (1992) Claes Oldenburg.....	34
Fig.7 <i>Abakans</i> , (1966-75) Magdalena Abakanowicz.....	35
Fig.8 <i>Embryology</i> , (1980) Magdalena Abakanowicz.....	35
Fig.9 <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaired</i> , (1987) Mike Kelley.....	37
Fig.10 <i>Frankenstein</i> , (1989) Mike Kelley.....	37
Fig.11 <i>Valquíria Enxoval</i> , (2009) Joana Vasconcelos.....	38
Fig.12 <i>Piano Dentelle</i> , (2008-2011) Joana Vasconcelos.....	38
Fig. 13 <i>Oracle from Constantinople</i> , (2008-2010) Sheila Hicks.....	40
Fig.14 <i>Tapeçaria</i> , (1925) Anni Albers.....	49
Fig. 15 <i>Sem título</i> , (1960) Morris Louis.....	53
Fig.16 Foto Museus de Birmingham & galeria de arte (2011) Pipper Shepard.....	54
Fig. 17 <i>Soundsuit</i> , (2009) Nick Cave.....	55
Fig. 18 Exposição em 2006 Claude Viallat.....	55
Fig. 19 <i>La Peinture en Patchwork</i> , Fragment nº2, (1974) Marcel Alocço.....	56
Fig. 20,21 Logística do projeto.....	66
Fig. 22,23,24,25,26 Primeiro momento do projeto.....	68
Fig. 27,28,29,30 Segundo momento do projeto	69
Fig. 31,32,33,34,35,36,37 Segundo momento do projeto.....	70
Fig. 38,39,40,41 Segundo momento do projeto.....	71
Fig.42 Base de suporte para o terceiro momento do projeto.....	72
Fig. 43,44,45,46,47 Escultura “peixe”.....	73
Fig. 48,49,50,51,52,53,54,55 Escultura “Pássaro”	74
Fig. 56,57,58 Escultura “Burro, cão, gato e o galo”	75

Fig. 59,60,61,62 Escultura “Burro, cão, gato e o galo”	76
Fig. 63,64,65 Escultura “Lobo”	76
Fig. 66,67,68,69,70 Escultura “Abelha”	77
Fig. 71,72,73,74,75,76,77 Escultura “O rei sapo”	78
Fig. 78,79,80,81 Escultura “Leão”	79
Fig. 82,83,84 Escultura “Dragão”	80
Fig.85,86 Escultura “Serpente”	81
Fig. 87,88,89,90,91,92,93,94 Escultura “Veado”	82
Fig. 95,96,97 Escultura “Corvos”	83
Fig. 98,99,100,101,102 Escultura “Gato e rato”	84
Fig. 103,104 Projeto “Despertar”	89
Fig. 105,106 Projeto “Despertar”	90

Introdução

A dissertação ***Os materiais têxteis no objeto artístico: a sublimação dos sentidos*** é o resultado da minha investigação no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro.

Tanto a produção têxtil como a artística têm acompanhado o homem (desde a pré-história) e ambas têm evoluído muito com os avanços tecnológicos. Os materiais têxteis, que sempre estiveram relacionados às necessidades do homem, como o abrigo e vestuário, nesta investigação, serão observados segundo outro ponto de vista, enquanto suporte e meio para o objeto artístico.

Para sustentar a minha pesquisa artística, que emprega materiais têxteis, utilizei fontes teóricas, que sintetizavam as ligações históricas entre as produções artísticas e a indústria, assim como a comercialização têxtil. Estas ligações, que à primeira vista podem parecer deslocadas do assunto desta dissertação, foi para mim uma forma de organizar o pensamento, visto como metodologia para encontrar possíveis razões que levaram os artistas a escolher os têxteis e a torná-los num *médium* nas suas obras. Neste sentido, recorri a fontes específicas da história da arte e dos têxteis e procurei concentrar-me nos momentos mais pertinentes para o contexto do meu projeto. Não pretendo, de modo algum, resumir ambas as histórias, mas num formato simples e que entendi adequado apresentar apontamentos, para mim interessantes e importantes desse percurso histórico (como ferramenta para dar corpo ao meu trabalho prático).

Procurei contextualizar nalguns autores, como Jean Baudrillard¹, John Dewey² e Clement Greenberg (a nível de textos críticos, onde destaco a importância da essência do *médium* e a sua contribuição na arte), bem como

¹ (Baudrillard, J. (1989). O Sistema dos Objetos. Brasil: Editora Perspectiva S.A. 2ªed.) Que explica como as vivências humanas influenciam as escolhas de objetos que se tornam representativos desses momentos. Esses objetos carregados de significação tornam-se “especiais”, isto é, acabam por perder o seu papel funcional e tomam o lugar de “reliquia” com particularidades históricas. Às vezes acontece que esta materialização já não existe, e por necessidade procuram-se substitutos que se assemelham e tomam esse lugar. Assim, a simbologia do objeto pode ser o método de seleção do artista na ocasião de produção artística.

² (Dewey, J.(2008). *El arte como experiencia*. Paidós. Estetica 45) Este descreve a experiência como resultado da interação entre o homem e o ambiente, onde nasce valores e a repetição de procedimentos como forma de atingir um resultado expectável. A arte é uma experiência, fruto da interação, repleta de propósitos e de valores que dão lugar à construção do pensamento. Dewey refere como estas particularidades influenciam o artista, conduzindo-o para determinadas escolhas no ato produtivo.

Claire Bishop que nos relata a importância do conceito de percepção no objeto artístico à luz de Maurice Merleau-Ponty. Em consequência das leituras que efetuei orientadas também para perceber de que forma foi feita a exploração dos têxteis no objeto artístico contemporâneo, verifiquei, como espero demonstrar, que tais explorações por parte dos artistas em Portugal é pouco relevante.

É no início do séc. XX, com o aparecimento da Bauhaus, que surgem os primeiros passos para novas abordagens têxteis, onde se desenvolveram oficinas têxteis, através de workshops (onde se estudava teoria da cor e design, bem como os aspectos técnicos de tecelagem), especialmente sob a direção da artista Gunta Stölzl (1897-1983), onde se incentivava a experimentação com materiais pouco ortodoxos, incluindo papel celofane, fibra de vidro, e o metal.

O artesanato exige habilidades e técnicas manuais, associadas à ideia de *utilitário* (embora não apenas), e para este estudo foi pertinente perceber como este evoluiu para o *craft*, que reflete o passado, quer pela temática - funcionalidade - ou pela técnica, mas à imagem da tecnologia e conhecimentos atuais. O *craft* não procurou promover um estilo em particular, porém procurou uma forma de repensar o objecto industrial. Na busca de espelhamento dos conhecimentos, emoções e funcionalidade, estes objetos aproximaram-se às preocupações do design ou do objeto artístico, podendo ser considerados objetos híbridos.

No sentido de esclarecer a temática desta dissertação a que deu origem à parte integrante do trabalho [**a sublimação dos sentidos** - devido às características dos materiais têxteis (flexibilidade, quente, frio, áspero, macio - responsáveis pelas impressões causadas)], procurei fazer uma ligação entre o mundo sensorial (principalmente o tato e a visão) com o estado afetivo (emocional).

Com o intuito de perceber, e até, de documentar o interesse crescente pelo uso destes materiais tão utilizados e vistos, essencialmente, como industriais, foi feita uma recolha de obras e artistas, para darem corpo às hipóteses, assim como para sustentarem o interesse e reflexão sobre o tema. A metodologia utilizada para seleccionar estas obras, e estes artistas, assentou num critério de gosto pessoal, onde a escolha do material foi também um método de seleção, não por

ser novo ou usado, de uso doméstico ou industrial, mas a capacidade do artista o aplicar num novo contexto (artístico). Nesse sentido, fiz uma seleção das seguintes obras: *Felt Suit* (1979) - do Joseph Beuys (1921-1986), artista selecionado como representativo do movimento *Grupo Fluxus, happening*; *Giant BLT (Bacon, Lettuce, and Tomato Sandwich)* (1963), *French Fries and Ketchup* (1963), *Soft Toilet* (1966), e *Soft Saxophone* (1992); - do artista Claes Oldenburg (1929-2012), artista da *Pop Art*; *Abakan* (1966-75) e *Embryology* (1980) - da artista Magdalena Abakanowicz, (1930) reconhecida como *textile artist*; *More Love Hours Than Can Ever Be Repaired* (1987) e *Frankenstein* (1989) - de Mike Kelley (1954-2012), que tinha a particularidade de utilizar os materiais têxteis encontrados em lojas de caridade; *Valquíria Enxoval* (2009) e *Piano Dentelle* (2008-2011) - da artista Joana Vasconcelos (1971), pela sua relação cultural.

Por conseguinte, os artistas - como autores das obras escolhidas - na qualidade de exemplos demonstrativos de vários momentos da história do séc. XX, são: Joseph Beuys (a sua atuação incentiva o aparecimento de movimentos e novos processos artísticos integrando materiais têxteis - essencialmente o feltro); Claes Oldenburg (teve a ousadia de usar material industrial nas suas obras, recriando objetos do quotidiano em esculturas gigantes - lona e vinil têxtil); Magdalena Abakanowicz (pela sua capacidade transformativa de material, reciclando - serapilheira e sisal); Mike Kelley (utiliza materiais têxteis já transformados em objetos construídos - bonecos e mantas); Joana Vasconcelos (escolhida pela sua capacidade representativa das diversas técnicas portuguesas ligadas aos têxteis).

Esta *dissertação por projeto* está dividida em duas partes: uma de índole mais teórica e outra absolutamente prática. A parte teórica, é o resultado da pesquisa bibliográfica incidente na temática da dissertação, contextualizando o campo/universo onde se insere o meu trabalho /produção artístico utilizando os têxteis como meio. A parte prática incide na produção de três projetos de experimentação/exploração artística onde se procura, através da integração de

materiais têxteis, no objeto artístico, apelar aos sentidos como potenciadores de sensações/afetos.

Optei por dividir a presente dissertação em três capítulos.

No capítulo I, **Conteúdos históricos**, observo os momentos que considere mais relevantes em que os têxteis e a arte se inter-relacionavam, tentando evoluir a par da tecnologia têxtil, assim como as posições que cada um deles foi tomando ao longo dos tempos. Faço referência a momentos históricos, o Dadaísmo e Construtivismo, assim como à escola Bauhaus e à Bienal de Lausanne, pois considere estes movimentos/instituições mais importantes para esta investigação devido ao avanço realizado, quer a nível técnico quer a nível de pensamento. Também foi graças ao fruto do envolvimento destes grupos que os têxteis mudaram de estatuto passando de uma matéria prima para *médium* artístico. Faço a apresentação de um grupo de artistas selecionados – já mencionados acima - como exemplos referenciais para este trabalho. Esta seleção foi feita de forma representativa abrangendo diferentes épocas/movimentos, e as diferentes escolhas de materiais têxteis em conformidade com a temática das obras e a receptividade das mesmas.

No capítulo II, **Os têxteis na arte**, procuro esclarecer de que forma os têxteis são portadores de simbologia e a importância que este facto pode ter na escolha entre eles para um determinado objetivo, e como as memórias ou condições pessoais e sociais podem influenciar as escolhas desses materiais. Faço uma breve abordagem sobre a estrutura têxtil e processos tecnológicos efetuados na indústria, de forma a satisfazer e melhorar o seu desempenho. Além da constituição do fio, há vários procedimentos que enobrecem os têxteis dando-lhe particularidades que apelam aos sentidos. As sensações despertadas vão ser a ligação entre os têxteis e a arte, no aspeto que, os têxteis apresentam características essenciais para fazerem parte do objeto artístico. Faço ainda uma abordagem ao desenvolvimento das ramificações do artesanato até ao *Craft*, Design e Arte, apresentando argumentações que esclarecem a evolução das suas

definições; questionando o papel das instituições, dos artistas e dos críticos na incorporação dos têxteis na arte.

No capítulo III, **Despertar**, descrevo o trabalho prático que deu origem a esta dissertação. Este consiste em três momentos que produzem um projeto integrado (instalação). Realizo a exposição de todo o processo criativo acompanhado com imagens. Procuro que este conjunto de momentos espelhem o processo de investigação, isto é, a busca de um médium têxtil que melhor reflita o contexto do projeto de instalação. Primeiro momento (projeto); consiste na construção de uma recipiente com tecido não-tecido e o fundo interior preenchido com fragmentos de espelho. Este tem uma estrutura de arame para a sua sustentação e é unido com uma tira de uma malha aveludada vermelha.

Segundo momento (projeto); fabrico de nove tapetes em tecido com a técnica de patchwork³. Tem a particularidade de cada retalho de tecido ter sido acolchoado individualmente, do qual resulta uma ondulação na estrutura. Em alguns tapetes, na parte inferior foram postos bolsos onde são colados objetos sonoros que serão acionados pelo observador-participante quando este os pisar. Estes tapetes são colocados aleatoriamente à volta do recipiente.

Terceiro momento (projeto); produção de doze esculturas construídas sobre suportes brancos. Estas são produzidas com uma mistura de materiais com incidência em tecidos e malhas. As malhas são camisolas que foram utilizadas para este fim sem que tivessem sido cortadas. Outras foram tricotadas⁴ propositadamente para a construção. As suas representações foram retiradas das personagens dos contos dos irmãos Grimm.

Na tentativa de valorizar metaforicamente este projeto de instalação, apoiei-me nas experiências de infância quando a imaginação é desenvolvida através de contos. Esta escolha foi motivada pelo facto dessas personagens fazerem parte das memórias coletivas de todos nós - tal como os artistas apoiam-

³Trabalho de costura com pequenos retalhos de tecido de vários tamanhos, feitios e cores, cosidos ou unidos uns aos outros

Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-06-09].

Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/pachtwork>>.

⁴ Trabalho de malha com agulhas, à mão ou à máquina

Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-06-09].

Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/tric%C3%B4>>.

se nas experiências vivenciais para recriarem no seu processo criativo que é dirigido para o seu objeto de arte. O intuito deste trabalho não pretende recriar uma história, apenas reconstrói algumas personagens que foram escolhidas pelo conhecimento das mesmas e pela procura da não repetição. Foi interessante no final constatar que esta escolha incidiu nos contos de fadas ou de encantamento segundo o sistema de classificação de contos publicado em 1910 do filandês Antti Aarne⁵.

A conclusão visa a definição das etapas como forma de compreensão da investigação como um todo.

Nos anexos estão integrados documentos que dão corpo ao processo de procura dos materiais e das técnicas utilizadas.

O ânimo para o desenvolvimento deste tema foi impulsionado pelos professores que me acompanharam e a curiosidade particular da utilização deste material, que estimulou a vontade de debruçar-me sobre esta temática. Este impulso foi sentido desde do início da minha frequência neste mestrado que me levou a produzir projetos com materiais têxteis. Esta prática conduziu-me a alargar o desafio cada vez que iniciava um novo projeto. Estes trabalhos serviram como um pré-ensaio para esta dissertação.

Os trabalhos realizados no âmbito, essencialmente, da cadeira de Laboratório de Expressão e Criação Artística I e II, foram:

Self, (2012) (Anexo 8) uma auto-representação, foi a minha primeira experiência onde optei por inserir têxteis no meu projeto. Consiste numa espécie de toalha verde bordada a amarelo, o labirinto da vida. Este labirinto pode-se encontrar nos mosteiros de Cister nos caminhos de Santiago, muito semelhante com a mitologia grega conhecido pelo labirinto do Minotauro. Nele foram colocados estrategicamente bonecos de peluche que representam as pessoas

⁵ Este sistema divide os contos por temáticas, pelas personagens e o grupo dos contos diferenciados. Dentro destes grupos há subgrupos. A cada história é dada uma numeração e sigla de vogais sendo as iniciais da sua classificação. Depois de verificar a lista detetamos que as histórias escolhidas incidiam no seguinte grupo: Grupo das personagens; e subgrupo: conto de fada ou de encantamento (Branca de Neve, Capuchinho vermelho, A dama e o leão, O rei sapo, Os sete corvos, O pescador e a sua mulher, A serpente branca, A rainha abelha, O ganso de ouro) e Conto de animais (Cantores de Bremen, Gato e rato em sociedade). Os títulos destas histórias podem ter várias versões e algumas variações na narrativa embora o conteúdo seja o mesmo.

Em 1928 este sistema foi completado por Stith Thompson e retificado em 1961.

que naquele momento faziam parte da minha vida. Estes bonecos foram previamente transformados com alterações que melhor identificam as características da cada pessoa.

Afirmção, (2012) (Anexo 9) é um trabalho que explora os sentidos. Constituído por uma manta de trapos antiga com buracos e bordados. Estes buracos são de várias dimensões onde o participante é convidado a observar, a cheirar ou tatear. Estes materiais sensoriais estão ocultos, causando alguma surpresa ao participante.

Mutação transitória, (2012) (Anexo 10) é o resultado da observação do crescimento de bolores num produto de panificação. Este produto foi fotografado várias vezes durante três semanas para posteriormente ser a base de produção de uma tapeçaria.

Capuchinho, (2013) (Anexo 11) trabalho complexo construído com fios, malhas e fitas. Este projeto estimula o olhar do observador através das reentrâncias e diferentes pontos de vista, sendo surpreendido com os pormenores interiores escondidos.

No País das Maravilhas, (2013) (Anexo 12) é um projeto em formato de tronco aberto e com orifícios obstruídos com rendas onde o espectador pode espreitar. No seu interior há uma ramificação feita em malha tingida de verde, amarelo e magenta, sobre ela pousam pássaros mecanizados feitos de pano bordado que batem as asas acionadas por motores. A referência para esta obra são as colunas salomónicas do Museu Santa Joana onde a natureza era tema de representação da época. Alusão ao artista barroco que recorre a elementos bíblicos como o templo do Rei Salomão.

No decorrer do ano letivo, constatei que era uma mais-valia ter conhecimento técnico, levando-me a lembrar o que sabia e a aprender outras técnicas. Durante esta etapa tive a oportunidade de aprender na *Modatex* no Porto (Anexo 6) as bases têxteis da engenharia têxtil. Aqui obtive conhecimentos da indústria têxtil e aprendi tricotagem em teares manuais retos. Devido aos conteúdos do programa e ao tempo limitado, não apliquei estes conhecimentos

nas obras construídas. Também procurei conhecimentos técnicos tradicionais portugueses, levando-me ao encontro da *Casa do Risco* em Felgueiras. Esta casa especializada nos *Bordados da Lixa*, tem como missão a reabilitação social levando a arte de bordar por métodos tradicionais e avivando uma memória coletiva que tende a desaparecer. Nesta casa aprendi alguns pontos e tomei a consciência de que fazer um trabalho com algumas dimensões, levar-me-ia mais tempo do que tinha. Apenas utilizei pequenos apontamentos na construção das esculturas.

Capítulo I

Conteúdos Históricos

1. A contextualização histórica dos materiais têxteis

Neste capítulo procura-se fazer um breve levantamento histórico da evolução paralela das artes e dos têxteis, evidenciando o desenvolvimento técnico que proporcionou a simbiose entre ambos. Verifica-se também o desenvolvimento técnico que contribuiu para as mudanças sociais através de questionamentos e contestações criando movimentos importantes para o desenvolvimento da arte contemporânea. Destacam-se o Dadaísmo e o Construtivismo como grupos que contribuíram para a reflexão dos acontecimentos sociais, fomentando o experimentalismo e levando a reajustamentos de conceito artístico, que ajudaram na aceitação das mudanças emergentes. Procede-se à apresentação de artistas selecionados cujo denominador comum é a aplicação de materiais têxteis. Cada artista pertence a momentos históricos diversos refletindo dificuldades de aceitação díspares. A sua escolha foi determinante também pela gama de materiais em relação com a narrativa das obras selecionadas. Referem-se os seus contributos para uma maior receptividade da obra com têxteis na arte contemporânea.

1.1. Os materiais têxteis: estórias da história.

Segundo Gombrich (2005), a arte e os têxteis fazem parte da vida do homem há milhares de anos. A arte está desde sempre inerente ao homem, quer por uma necessidade de exteriorização de desejos ritualísticos, quer por representação de acontecimentos ou até por sinalética de passagem (pode-se verificar este facto nas pinturas rupestres dispersas por vários pontos do mundo).

O aparecimento dos têxteis deveu-se à necessidade do aquecimento corporal e à construção de abrigos. Os têxteis eram também vistos como vestuário diferenciado para festas e rituais. O traje ou indumentária era também forma de transmissão de conhecimentos, de mitos e de história religiosa tido como peça fundamental para a realização do ritual. Pelo poder de observação e imitação, o homem cobriu-se com peles de animais e construiu proteções com vegetais entrelaçados. Os vestígios têxteis mais remotos incidem nos instrumentos do seu fabrico que remontam ao período neolítico (Thomas *et al.*, 1985).

O aparecimento de diferentes qualidades de têxteis deveu-se numa primeira abordagem à existência da matéria-prima da região, e num segundo momento à circulação, contacto e trocas entre os povos. o algodão cultivado na Índia foi mais tarde implantado na Europa por Alexandre, o Grande. A produção de seda foi descoberta na China (2.640 a.C.) no tempo da Imperatriz Hsi Ling Shi, sendo mais tarde trazida para Europa pelos exploradores e mercadores. O linho cultivado no Egito foi difundido na Europa pelas invasões árabes. Será pertinente referir que a diversidade nem sempre se deve ao movimento circulatório e mercantil dos homens mas à multiplicidade da origem, pois por exemplo nas regiões de pastorícia produziam-se tecidos de lã de vários tipos de animais.

Segundo Ernst Gombrich (2005) os primeiros sinais de utilização dos têxteis em propósito artísticos podem ser reportados ao Egito e à Mesopotâmia. A manufatura dos têxteis foi-se aperfeiçoando a nível técnico na obtenção de matéria-prima e também na sua utilização graças à expansão por vários pontos do mundo. Graças ao linho, na região da Síria, o desenvolvimento têxtil é significativo, na medida em que houve, no antigo Egito na era de Thoutmosis III, uma imigração de artesãos orientais de grande estima que se instalaram no vale do Nilo.⁶ (Thomas *et al.*, 1985).

“Segundo a tradição, os estofos bordados teriam sido introduzidos na península Italiana pelos Etruscos, povo de origem oriental, cuja arte apresenta

⁶ Thoutmosis III (1504-1450 a.C.) quinto faraó da XVIII dinastia do Egito.

carateres egípcios, e que manteve contacto mercantil intensivo com o orla asiática do mediterrâneo.” (Bastos, 1960:19).

Em França, nos séculos. XII-XIII, surgiu a necessidade de registar os ensinamentos verbais dos ofícios ou mesteres, que foram compilados em livro⁷ contribuindo para o aumento da indústria têxtil em vários pontos do país, cuja atividade foi particularmente forte em Lyon.

A seda, a grande pérola dos chineses, por ser uma forte fonte económica foi mantida em segredo por mais de 400 anos sob a pena de morte dos trabalhadores. A sua expansão pela europa deve-se em grande parte ao mercador, embaixador e explorador Marco Polo que com seu pai e tio foi um dos primeiros a percorrer a Rota da Seda, partindo em 1277. O relato detalhado das suas viagens pelo oriente, incluindo a China, foi durante muito tempo uma das poucas fontes de informação sobre a Ásia no Ocidente. Marco Polo encantado com as imponentes técnicas dos têxteis que conheceu no oriente contribuiu com a sua circulação para o conseqüente enriquecimento das igrejas ocidentais com preciosos tecidos provenientes da China, Egito, Irão ou Síria. Com o desenvolvimento do mundo persa, o segredo do bicho-da-seda foi espalhado por vários pontos, incluindo a Espanha, levando a grandes alterações de confecção e de padronagem.

Como refere Carlos Bastos (1960), paulatinamente houve um enorme crescimento económico a nível mundial que englobava o desenvolvimento tecnológico com o surgimento de novos teares. A partir do séc. XIV começou a surgir a possibilidade de produzir têxteis em maiores quantidades e a um menor custo do que os orientais.

Nos finais do séc. XIV e o início do séc. XV o fio de ouro ou prata conjugados com os fios de seda e algodão levaram ao aparecimento de novos bordados, o brocado⁸ e o adamascado⁹, que para as artes decorativas

⁷ Bolieau, Étienne. [(1261-1268) XVIII Siècle]. *Les métiers et Corporations de la Ville de Paris: Le Livre des Métiers*. Paris, Imprimerie National, Publié René de Lespinasse et François Bonnardot.

⁸ Tecido de seda com motivos em relevo, de fio de prata ou ouro Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-06-10]. Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=brocado>>.

completavam a paisagem iconográfica e que se irá prolongar até ao séc. XX. Na época Ming (1368-1644) uma grande parte das exportações chinesas passavam pelo controle dos Portugueses, Espanhóis e Holandeses que as espalhavam por todo o mercado Europeu. Com a chegada dos Portugueses e dos Holandeses ao Japão foi criado um ponto comercial em Macau cuja indústria era especializada em tecidos adamascados e brocados (ibid.).

1.2. A contextualização histórica dos têxteis em Portugal

Conforme Bastos (1960) afirma, apesar de Portugal ser reconhecido pela capacidade de produção têxtil, a maior parte era importada de Itália e do Oriente. No caso da Península Ibérica, o facto de ter sido habitada por vários povos levou a que a tecelagem tivesse sofrido vários tipos de influências, tendo em conta a facilidade de aquisição das matérias-primas, assim como, o empenho do desenvolvimento tecnológico que aconteceu no séc. VIII com as invasões árabes.

Os visigodos eram bastante preocupados com a moda, mas as suas intenções para a região que mais tarde veio a ser Portugal foram, a agricultura e plantação de novas espécies florestais. No tempo dos romanos houve uma certa movimentação de artesãos para Portugal mas os conhecimentos mouriscos foram os iniciadores desta indústria, favorecendo o aparecimento de pequenas indústrias de tapeçaria de linho. A criação do bicho-da-seda foi implantada em Espanha pelo Califa sediado em Córdoba, e só posteriormente chegou a Portugal através de ofertas ao rei D. Afonso Henriques. A seda nacional era produzida apenas para consumo próprio e para paramentaria eclesial, e ocasionalmente para ornamento luxuosos das classes reais e burguesas, evidenciado pelo testamento (956), da Condessa Mumadona Dias, residente em Guimarães, grande responsável pela produção nortenha de tecidos luxuosos como de *tirazes*¹⁰.

⁹ Tecido de seda com desenhos em relevo Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-06-10]. Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/damasco>>

¹⁰ Tecido bordado produzido inteiramente em tear de carácter epigráfico (Bastos, 1960: 158).

“Os mais antigos documentos que noticiam a existência de *tirazes* dizem respeito a doações realizadas pela Condessa Mumadona Dias, tia de Ramiro II de Leão e senhora de Guimarães, então das mais importantes terras do norte portugalense. Não admira, pois que tão abastada rica-dona tivesse instalado para uso próprio oficina de tecelagem, e nela se executarem *tirazes* e outros tecidos de seda, porquanto a fama dos lendários vimaranenses...” (Bastos, 1960:160).

No séc. XIII, na *História Ecclesiástica de Braga*, D. Rodrigo da Cunha faz referência ao arcebispo da diocese D. Silvestre Godinho, que deu foral aos moradores do Couto de Ervededo, Chaves, sendo o seu pagamento em folhas de amoreiras e em casulos (Bastos, 1960). Os moradores estariam proibidos de vender fora do Couto. D. Afonso III, em 1253 tabelou os preços das mercadorias entre Douro e Minho realçando que estes tecidos eram para consumo interno (Bastos, 1960). Mais tarde D. Dinis fez acordos com os judeus de Bragança, dando incentivos com ajuda do governo Israelita, para o seu desenvolvimento. Conforme os documentos do séc. XVI, demonstram a importância dos Trás-os-Montes sendo esta uma região rica na criação de sirgo, mas também Lamego, Mesão Frio, Vila Real, Chaves Bragança, Vinhais, Lapaças, Vila Pouca, Mirandela e Asinhoso que vendiam a Lisboa mercadoria para produção de seda. Contudo a produção nacional continuava a ser de menor quantidade e de qualidade, incentivando a importação.

2. A fronteira entre Artesão e Artista: os primórdios.

Como refere Gombrich (2005), nos finais do séc. XV início do séc. XVI, as obras da época representavam cenas bíblicas e também fragmentos do mundo real. Com o intuito dos artistas darem continuidade e manterem as suas encomendas, sentiam-se pressionados na procura da diferenciação, o que os levou à experimentação. Assim podem-se destacar algumas características como: rigor desenho (técnico, analítico); proporcionalidade (dimensões entre os elementos e partes do corpo); perspectiva linear (ponto de fuga); *sfumato*

(velatura); cálculos matemáticos de composição; capacidade criativa (capacidade para além da representação) e capacidade técnica (técnica a óleo, dar naturalidade ao objeto retratado). Os artistas, como os artesãos, organizavam-se em corporações que lhes davam alguma segurança. Nas oficinas, ambas as corporações, tinham de mostrar capacidades para atingir determinados objetivos e só depois é que certos indivíduos, os mais dotados e ousados, se atreviam a montar a sua própria oficina. Os mecenas estavam fascinados com a ideia que através da arte podiam marcar a diferença na sociedade, tinham como hábito de ofertar túmulos e frescos às igrejas como forma de perpetuar a sua existência terrena. Aumenta a procura de artistas para a sua execução, dando-lhes oportunidade de serem originais facilitando o derrubar de certos preconceitos, contrariando as regras da representação e autoridade sobre a obra.

Segundo Gombrich (2005), os abastados dedicavam-se a recriar o seu estilo de vida vivendo na ostentação. A arte era o meio de representar o belo que se reduzia à forma habilidosa da imitação da natureza, cujo os motivos podiam ser acontecimentos históricos, bíblicos, retrato, cenas do quotidiano e naturezas mortas. Muitas vezes, os têxteis da época eram cuidadosamente retratados, ajudando a enfatizar as personagens dando enquadramento histórico à obra.

O período da Revolução Francesa (1789) foi marcado pelas grandes mudanças económicas e sociais. Neste período a prática do artista deixa de ser um ofício cujo os conhecimentos eram transmitidos de mestre para o aprendiz e converte-se num ensino académico. A academia era patrocinada pelo sistema régio, direcionando o ensino para o gosto real, fazendo com que a compra de obras incidisse nos grandes mestres e não sobre os novos artistas. Em contrapartida e de modo a contornar esta situação, passou a existir a organização de exposições anuais com o intuito de atrair o público geral dando liberdade artística de novas representações e técnicas.

No caso dos têxteis, segundo Bastos (1960), os processos mecânicos de tecelagem e estampa levam a um aumento de produção. Todavia no séc. XVI em Espanha, a indústria da seda teve uma grande quebra devido à escassez de material e da sua fraca qualidade que levou à diminuição de teares funcionais

(exemplo: Toledo), obrigando os trabalhadores a emigrar para o sul ou até mesmo para Portugal. No séc. XVII esta indústria estava quase extinta devido ao alto preço das matérias-primas de boa qualidade dificultando a sua aquisição. Por razões económicas Henrique IV de França incentivou a indústria têxtil em Paris e em Lyon. Porém apenas a indústria de Lyon sobreviveu, mas muito lentamente, criando novas condições tecnológicas para o fabrico de imitações de tecidos do Extremo-orient, mais económicos. Contudo, os produtos italianos eram os que lideravam o mercado.

Conforme Bastos (1960), não se sabe ao certo quando terá se expandido o algodão em Portugal. Segundo ele poderá ter sido na altura dos descobrimentos ou no tempo do Marquês do Pombal. Na realidade o algodão estava presente na África e na Ásia na altura das trocas comerciais. Mas o mesmo aconteceu com o Brasil. Contudo o aproveitamento do algodão na península Ibérica é iniciada pelos muçulmanos. Houve cultivo do mesmo em Andaluzia mas não se pode afirmar que o houvesse em Portugal. Assim pode-se dizer que Portugal efetua desde sempre o processo têxtil do algodão, instalando-se manufaturas em algumas partes do país. Este produto foi desde sempre bastante apreciado devido ao baixo preço em relação à seda.

Como afirmam Thomas *et al.* (1985), a restante Europa no séc. XVIII, com as manufaturas polacas especializadas em reprodução dos têxteis, prosperava, ao gosto da aristocracia local, imitando os modelos vindos do Irão; sendo esta imitação de tal qualidade que era difícil detetar qual a sua verdadeira origem. Em Itália, os tecelões começam a produzir os seus próprios produtos devido à instabilidade política do mediterrâneo. Esta indústria foi de tal forma próspera e de boa qualidade, que se tornou a principal exportadora da Europa.

2.1. O papel dos têxteis no contexto português

Os tecidos importados do orient encantavam o reino português levando a derivações

portuguesas como forma de as imitar destacando as colchas de Castelo Branco e os tapetes de Arraiolos (Bastos, 1960).

“...estes últimos eram raros no séc. XVI, mesmo em Lisboa; o seu valor excepcional e o preço também excepcional, animava a imitar.” (Bastos, 1960:212).

Segundo Bastos (1960), durante o séc. XVII, os problemas económicos nacionais marcados pela situação política, sobrepuseram-se ao desenvolvimento agrícola e industrial. No domínio Espanhol o fabrico da seda decaiu a ponto de quase se extinguir sobrevivendo apenas o núcleo de Trás-os-Montes (fábrica de Bragança). O terceiro conde da Ericeira, D. Luís Meneses, vedor da fazenda Real sob D. Pedro II, influenciado pelo exemplo do ministro francês, promulgou leis de proteção para a indústria nacional de forma a torna-las mais competitivas com as do exterior. Em 1676 D. Luís de Meneses tabelou os preços das folhas da amoreira e montou uma fábrica de sedas na capital. Em 1730, com o entusiasmo de montar uma nova fábrica para produção de tecidos de ouro, a fábrica ficou sobcarregada com despesas financeiras insuportáveis. Esta situação foi ainda mais agravada com a má gestão precipitando mudanças administrativas. Dada a falta de entendimento, D. José nomeia Vasco Lourenço Veloso como novo administrador da Fazenda Real. Este melhora consideravelmente a situação da fábrica, contudo o passado ainda não estava ultrapassado. Em 1757 por ordem do Marquês do Pombal a fabrica passou a ser regida por estatutos e ser orientada pela Junta de Comércio. Conjuntamente foram implantados novos impulsionamentos agrícolas e acordos com o Brasil, de forma a que esta começasse a ser fortemente rentável. Assim aconteceu até à morte de D. José (1777). No reinado de D. Maria I, a fábrica das sedas, encontrava-se em condições precárias. O excesso de matéria-prima e de produto acabado levou à falta de rentabilização da mesma. Sob a nova gerência, Visconde de Vila Nova de Cerveira, fez uma reestruturação da fabrica, paralisando os teares em excesso e posteriormente a fabrica foi libertada da autoridade da Junta do comércio. Por

volta de 1784 a Real fábrica reestruturada começou a dar sinais de melhoria, contudo a estagnação do mercado leva a que a D. Maria I tome novas medidas. Ela tenta revitalizar o negócio dos têxteis com a ajuda do empresário de Bragança, João António Lopes Fernandes, salientando o cultivo do bicho-da-seda por vários pontos do país com ajuda da família Arnaud, de origem espanhola. Este negócio foi posteriormente desenvolvido por vários condes de Portugal, fazendo com que esta indústria chegasse ao séc. XIX. No tempo de D. Carlota Joaquina e a princesa D. Isabel Maria tornou-se moda a fiação caseira de seda que elas também praticavam. Em 1810 novos acontecimentos políticos devastaram as riquezas nacionais levando ao encerramento da Real Fábrica (1834).

No mesmo ano o Conde de Farrobo e o Barão de Nova Sintra, cada um deles abre uma nova fábrica em Santo António da Castanheira e no Porto respetivamente. Em 1836, quando começou a aparecer alguns resultados, surge infestações na criação de casulos em França e fez que aumentasse consideravelmente a produção nacional. Por volta de 1867 o aparente negócio prosperava; surgiam livros¹¹ destinados a ensinar a arte perfeita de criação de sirgo, assim como de exposições¹² da especialidade. Contudo havia grande despreocupação sobre a mortandade nacional do bicho-da-seda o que leva à desistência dos estrangeiros de continuar as produções estabelecidas em Portugal. Só dezasseis anos depois, o governo português admitiu a praga que atingiu o cultivo de vinhas e amoreiras, sendo necessário recorrer aos conselhos do agrónomo Le Cocq. Em 1890, os tecelões do Porto reclamavam as condições dos trabalhadores e da concorrência do exterior. Entretanto o Japão e a China tornam-se concorrentes imbatíveis na indústria sedeira (Bastos, 1960).

2.2. A rotura dos têxteis com a sua tradição

¹¹ Livros técnicos da Associação Industrial portuense que serviam de apoio aos industriais emergentes.

¹² Exposições industriais organizadas pela Associação Industrial portuense tendo sido a primeira em 1865 no Palácio de Cristal, para promover a indústria e incentivar a modernização.

Na Europa, mais especificamente em França, as mudanças socioeconómicas implicaram uma reestruturação das cidades. Para que as cidades pudessem acompanhar o desenvolvimento industrial foi preciso a transladação de fábricas para as periferias das mesmas motivando a devastação de bairros sociais. Aqui residiam e mantinham pequenos negócios as pessoas pertencentes à classe do operariado. Com estas transformações uma grande parte da população vê-se sem casa e sem trabalho, obrigando ao abandono das suas profissões (a maior parte manufaturas¹³) e a migrarem para outras regiões (Thomas *et al.*, 1985).

A Academia de Belas Artes era dominada pelos intelectuais da alta burguesia, que avaliavam o que era arte ou não. O aumento de pessoas em descontentamento pelo rumo como a sociedade industrial estava a transformar a vida moderna, propiciando uma revolta dos artistas em relação à Academia de Belas Artes. Assim surgiram grupos de artistas rejeitados que lutaram por uma arte personalizada que marcou o início da arte moderna.

Em Paris, agora uma cidade moderna, concentravam-se as novidades vindas de outras partes do mundo, tornando-a num núcleo de atenções com produtos exóticos, primitivos e orientais que despertavam o interesse das sociedades. Novos desenvolvimentos económicos e o interesse pelo comércio suscitaram o aparecimento de novas criações industriais, levando os homens a arriscar no renascimento das artes e ofícios para se diferenciarem (Huyghe, 1986). A pintura tecida, despertou o olhar de William Morris¹⁴ (1834-1896), iniciando-se a história da tapeçaria contemporânea (Thomas *et al.*, 1985). Influenciado pela sua iniciativa emergem várias oficinas têxteis em vários pontos da Europa, sendo que algumas delas prolongaram o seu funcionamento sob a proteção régia como as oficinas de Beauvais.

A vontade de retomar o estatuto privilegiado do artesão e assegurar a fusão com as artes prendem-se à análise de John Ruskin¹⁵ (1819-1900), que no

¹³ Trabalho manual In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-12-12]. Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=manufatura+>>

¹⁴ William Morris é escritor, crítico e fundador do movimento Arts and Crafts, proprietário de uma fábrica de vitrais.

¹⁵ John Ruskin (1819-1900) é escritor e pensador.

texto *The Seven Lamps of Architecture*,¹⁶ defende a preservação das construções medievais, valorizando o trabalho dos homens da Idade Média, comparando os estatutos do artesão ao longo dos séculos numa sociedade de base cristã.

“Os gregos não consideram o artesão como um sujeito que execute com erros. Os assírios tomam-nos como um sujeito que não pode executar com imperfeição e por isso tinham leis legais de punição dessas imperfeições. Nos dois sistemas o artesão é diminuído ao lugar de escravo. Mas o sistema medieval em particular, o sistema ornamental cristão, a escravatura foi banido. O cristão foi reconhecido pelos pequenos e grandes feitos, pelo valor individual de cada alma. Era reconhecido não só pelo valor mas também pelas imperfeições”. (citado por Thomas *et al.*, 1985:188)

É evidente que esta visão permanente de reconciliação entre o artista e o artesão permite à Inglaterra, nos finais do séc. XIX, tornar-se o principal polo de atração mundial na matéria das artes aplicadas (Thomas *et al.*, 1985).

Mais uma vez a arte e os têxteis influenciaram-se entre si. Assim como as novidades vindas do Japão chegaram à Europa e América por relações comerciais, levaram ao aparecimento das ilustrações e cartazes inseridos na propaganda e nas publicações (Gombrich, 2005). Também os tecidos japónicos, cuja riqueza e o refinamento eram um sucesso internacional, satisfaziam os gostos europeus, influenciando o impressionismo (Thomas *et al.*, 1985).

3. O têxtil na Arte

Segundo Gombrich (2005), o início do séc. XX foi caracterizado pelo prolongamento do questionamento artístico iniciado no séc. XVIII. O aparecimento do ensino académico e das exposições fez com que a arte comesse a ganhar autonomia. O aparecimento da fotografia fez surgir um novo olhar (uma nova perspectiva) que levantou novas preocupações de representação do objeto

¹⁶ O texto foi inicialmente publicado como livro, e só mais tarde integrado na obra em 3 vols. *The Stones of Venice* (1849)

artístico (fundo/figura, composição, paleta cromática). A utilização de objetos do cotidiano fez suscitar novas experiências no processo artístico. Gubernatis, (1988) refere que na tentativa de encontrar novos modelos de representação, novos materiais e técnicas, a experimentação tornou-se fundamental para o séc. XX, um novo olhar sobre a arte.

O artista podia decidir como e o que representar, à procura do seu público. Contudo o artista começou a sentir o risco da sua autonomia, sofrendo o balanceamento entre a resistência da sua concessão e a satisfação do público. Esta problemática foi agravada com a revolução industrial em que o trabalho manual deu lugar ao mecânico, transformando as oficinas em fábricas. A apreensão do declínio do artesanato e o aparecimento de imitações industriais baratas, levou a pessoas como John Ruskin e William Morris a idealizarem uma reforma das artes e ofícios (Gombrich, 2005).

“(...)Experimentalismo é, antes de mais, mas não só, demarcação radical perante qualquer tradição, recusa categórica de todo o passado, abertura perspética para o futuro; (...) O experimentalismo artístico, por fim, realiza perante o conceito de arte uma autentica suspensão de juízo, (...) e não é certamente por acaso que as correntes construtivistas, que vêm na experimentação a metodologia própria da projeção artística, se tenham desenvolvido nos mesmos anos em que se desenvolvia, na Alemanha, o pensamento fenomenológico”. (Gubernatis, 1988:61)

As mudanças sociais causadas pela revolução francesa e pela revolução industrial, encaminhou para a consciencialização do papel do artista numa sociedade moderna; A urgência da procura de como ele podia contribuir para a nova sociedade, de forma que a sua atividade se mantivesse viva e renovada. Segundo Gombrich (2005), o experimentalismo foi a forma de repensar o futuro abandonando os conhecimentos do passado.

Neste ponto considera-se pertinente começar por abordar uma breve análise/referência dos seguintes movimentos artísticos do modernismo:

Dadaísmo, Construtivismo e a Escola Bauhaus, por considerar que estes contribuíram para a integração dos têxteis na obra de arte. O interesse pela tradição da arte ocidental, pela arte primitiva e africana como uma busca da ingenuidade e do elementar reflete-se no dadaísmo, no sentido da procura de uma identificação isenta de preconceitos sociais e políticos levando-os à espontaneidade e à instantaneidade. A experimentação e a exploração técnica é marcante. A procura da simbiose da arte com a técnica manual na Bauhaus contribuíram para a evolução do conceito artístico contemporâneo levando à abrangência dos materiais têxteis – onde se incentivava a experimentação com materiais pouco ortodoxos, como se pode verificar na obra da Gunta Stölzl¹⁷ (1897-1983).

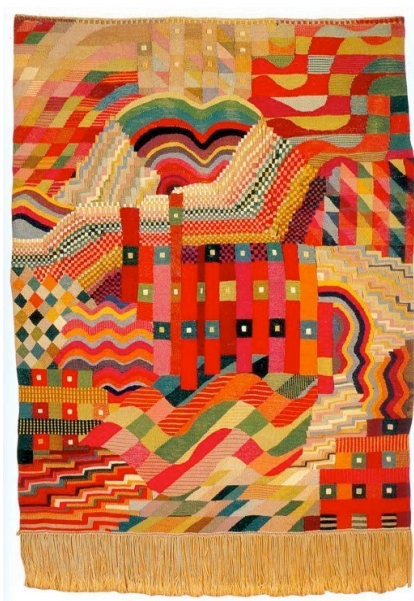


Fig.1 Gunta Stölzl

Slit Tapestry Red/Green, (1927/28)

Técnica Gobelin Algodão, seda, linho, 150x110 cm

¹⁷ Gunta Stölzl (1897-1983) foi aluna da Bauhaus em Weimar nas oficinas de tapeçaria. Desenvolveu trabalhos em gobelin (técnica de tapeçaria francesa) e com entrelaçamentos inovadores. A Bauhaus muda para Dessau, Gunta Stölzl é escolhida para dirigir as oficinas de tapeçaria, motivando a utilização de novos materiais e equipamentos.

Gubernatis (1988) explica que o Dadaísmo¹⁸ surge como forma de protesto dos artistas contra o comportamento social perante situação de guerra. O sentimento de recusa das instituições e do poder político ou religioso leva alguns seguidores a exilarem-se em locais fora de uma sociedade moderna. A rejeição por parte dos artistas do uso de tintas e telas, deu lugar a trabalhos desenvolvidos através da colagem de recortes de jornais, pano e outros objetos. A obra pode conter lapsos, enganos, rasuras, pois estes fazem parte do homem. Este sistema foi desenvolvida por diversos artistas incluindo por Joseph Beuys nos *Happening* (Gombrich, 2005).

“(...)com o Dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social.

Suas manifestações, com efeito, produziram uma divergência muito violenta, fazendo-se da obra de arte um objeto de escândalo o intento era, antes de tudo, chocar a opinião pública.” (Grünnevald, 1975:30).

Segundo Chipp (1999), o Construtivismo¹⁹ incide na decomposição de objetos para reconstruir dando-lhes uma disposição dinâmica, apelando ao exercício mental e posteriormente aos sentidos. Essa dinâmica é a particularidade encontrada pelo artista no ambiente, podendo refletir-se em estudos matemáticos e físicos ou como luz e cor. Surgem esculturas cinéticas sem limites na variedade de materiais implicados. A tecnologia e processos mecânicos não alteram a estrutura da escultura.

O espaço torna-se princípio fundamental para ativação dos sentidos; assim como, o tempo marcante de ritmos cinéticos na expressão da escultura. Surgem também pinturas onde ocorrem composições rectangulares à procura do equilíbrio e de dinâmica. Este movimento foi caracterizado pela sua capacidade de formular

¹⁸ Esta corrente artística surge por volta de 1915, em Zurique. Influenciada pela fotografia, dando razões para a experimentação. Descontextualização de objetos e procura de novos ambientes recorrendo à manualidade, como a colagem. Criação de cenários ilusórios, seguindo a quebra do conceito da obra única através da reprodutibilidade da imagem (Hannah Höch, 1889-1978, Man Ray 1890-1976).

¹⁹ Este movimento surgiu por volta de 1915, na Rússia. Podendo ser caracterizado por objetos mecânicos ou não. Por pintura onde é procura da harmonia de cor e de composição. É uma constante. Pode-se encontrar várias versões do mesmo projeto. (Naum Gabo, 1890-1977, Kasimir Malevich, 1878-1935).

explicações teóricas, sendo o construtivismo a representação da vontade de criar objetos de forma engenhosa que capta os sentidos (Gombrich, 2005).

O aparecimento da escola Bauhaus em 1919, foi uma forma de continuar a revolucionar a integração da arte na sociedade. A Bauhaus foi fundada como uma escola livre de artes e ofícios, com o intuito de proporcionar conhecimentos teórico-prático d'artes aplicadas, da arte industrial e do artesanato (Micheli, 1991). Esta escola sofreu influencia do expressionismo (no seu início) e pelo Construtivismo (em Dessau) devido aos docentes que lá passaram. Droste, (2004) refere que a necessidade desta escola vem das consequências da industrialização no séc. XIX; A criação de uma cultura para o povo foi um desafio para todos os movimento que tomaram o conceito da Bauhaus como exemplo²⁰. Scott (2003), refere que em 1919, Walter Gropius (1883-1969), na inauguração disse que o objectivo daquela escola era derrubar a barreira entre os artistas e os artesãos.

“ We seek to form a new body of craftsmen who no longer know that pride of class that erects a high Wall between artisans and artists” (Constantine e Reuter (1977) citado por Scott, 2003).

Com a entrada da nova direção de Lilly Reich (1885-1947) em 1931, surge uma nova tomada de consciência dos alunos sobre as propriedades físicas e táteis das fibras têxteis (absorção sonora, reflexão de luz) em relação à sua aplicação possível na utilização industrial.

3.1. Do pós-guerra à atualidade

Após a segunda guerra mundial, novas mudanças a nível do pensamento resultam em novas abordagens artísticas revolucionando o seu processo. Surge uma procura de elementos nos movimentos vanguardistas. A recuperação da

²⁰ A partir dos anos 70 países continentais tentaram copiar o sucesso da Inglaterra no sector da produção têxtil dando lugar à arte têxtil.

colagem iniciada no Dadaísmo foi um ponto revolucionário para novas experiências artísticas, como o caso dos *Happenings*. Estas manifestações organizadas em grupo e sem preparações prévias, tinham um carácter informal onde o acaso era evidente.

Assim como, o *assemblage*, iniciado pelo cubismo, e recuperada por Marcel Duchamp, é uma forma de composição com diferentes elementos fragmentados. Estes são o estímulo para a significação entre o artista e o espectador como forma de coesão. Os fragmentos²¹ da realidade trazem o poder associativo que afetam a percepção.

Movimentos feministas celebrando o universo privado e caseiro das tradições familiares incorporam os bordados nas suas obras. Por ser considerado um trabalho doméstico ou um hobby houve mudanças na distinção entre *Arts and Crafts* que a denominou por arte têxtil (Haworth, 2008). Thomas *et al.*, (1985) faz alusões sobre a definição da arte têxtil na arte contemporânea. São obras de uma retoma de consciência da mesma noção de criação artística que foi evoluindo numa vertente para domínios artísticos que não lhe eram outrora familiares. Os artistas utilizam materiais e técnicas, reaprendem a reapropriação de uma linguagem no domínio do têxtil.

Desde 1950 que tem vindo a ser colocadas/exploradas novas questões nas artes sobre aceitação de materiais não convencionais (Scott, 2003). A experimentação era a base de toda a obra, onde a não-narrativa, aleatoriedade, ruídos, foram as formas encontradas para descobrir um dialogo entre os artistas (Aguilar, s.d). Este movimento foi um despertador de outras correntes artísticas como a arte conceptual. "Tinham como objetivo, os seus participantes visarem uma revolução cultural, social e política pela arte" (ibid.).

As suas atividades eram associadas ao quotidiano e apelavam à participação do observador. Assim, tanto os artistas como o observador eram os construtores da obra. A liberdade de meios, estratégias, conceitos e a biografia do artista é uma obra de arte (Saraiva, 2005).

²¹ Esta utilização volta a ser evidenciada na *Arte-Povera*, na medida em que uma escolha recai na utilização de fragmentos.

A 1ª *Bienal de Tapeçaria de Lausanne*²² (1962), surge com o pretexto de demonstrar a evolução na tapeçaria, onde os processos técnicos utilizados começam a sobressair.

Os criativos de teares de *pente-liço* que produziam inteiramente os seus objetos, não só tinham a intenção de aperfeiçoarem pela representação, mas também pelo desenvolvimento e escolha da fibra, assim como a inovação de processos técnicos particulares. Este processo levou a uma recusa consciente de uma legítima pintura em tapeçaria. Os criadores não procuraram mais reproduzir em lã uma imagem pictórica, mas produzir um objeto autónomo que continha materiais e técnicas específicas.

Contudo vinte anos depois da 1ª Bienal, assumem-se coleções temáticas de vertente têxtil que adquirem valor de mercado, caso da de Pierre Pauli²³ (1916-1970). Porém, se a Bienal ficou conhecida por promover a tapeçaria em diferentes tendências criativas, foi ao mesmo tempo uma desilusão. Por um lado pode-se registar exemplos de evolução na arte têxtil, por outro pode-se dizer que a entrada de novas técnicas não acrescentaram nada de extraordinário. Na realidade essas técnicas não são verdadeiramente novidade, pois, são anteriores à tapeçaria de *pente-liço*. Os artistas selecionados a Lausanne vinham de todas as partes do mundo e não constituíram uma revelação pública de um movimento profundo iniciado nos finais do séc. XIX (Thomas *et al.*, 1985).

Segundo Dietmar Laue (2012), as dezasseis exposições realizadas pela *Bienal de Lausanne* foram um grande impulso para a experimentação dos artistas têxteis. Até então só se explorava a tapeçaria-pintura ou a tapeçaria autónoma com vestígios de técnicas passadas. Na 3ª Bienal²⁴ (1966) com a morte de Jean Lurçat²⁵ (1892-1966), houve mudanças no júri e no regulamento (dimensões e limite de tiragens da obra, em produção manual e supervisão do artista), levando à participação de concorrentes de diferentes áreas.

²² Verifica-se que na 1ª Bienal em 1962, a maioria dos candidatos (13 mulheres e 56 homens) utilizavam os cartões pintados para a execução do trabalho, assim, como o comité da organização constituída por políticos e empresários (só homens).

²³ Pierre Pauli (1916-1970) designer gráfico, curador e fundador do Museu de Artes Decorativas em Lausanne, Suíça.

²⁴ Foram selecionados 87 de 27 países.

²⁵ Jean Lurçat artista francês.

Na 4ª Bienal (1969), a quantidade de trabalhos que não cumpriam as normas eram tais, que abriu oportunidade para as esculturas têxteis onde Magdalena Abakanowicz participou. Esta Bienal teve bastante impacto sendo exibida em Paris e em Nova York. Enquanto o conteúdo de tapeçaria tradicional bidimensional tinha sido esquecido, a reflexão sobre o papel deste material na arte surge.

A partir desta Bienal não só houve aumento dos participantes, principalmente de mulheres (71% na 9ª edição) como também de visitantes, obrigando a constantes alterações, em dimensões e nomenclatura, passando de tapeçaria para estudos e de obras a projetos. Da 11ª à 14ª Bienal (1982-1988) a nova direção dividiu a exposição em três grupos: o primeiro de fibras e espaço, segundo de escultura têxtil e o terceiro de tapeçaria bidimensional. A abertura no mercado de novos métodos de aplicação dos têxteis suscita cada vez mais interesse nos artistas. Esta Bienal terminou na 16ª edição (1995), com uma retrospectiva, demonstrando que o material têxtil nas suas diversas vertentes ganhou um novo estatuto no campo artístico. As academias institucionais ajudam este processo no sentido de integrarem este material no meio artístico, de forma, a não ignorarem este médium e possibilitar o seu estudo.

4. Casos de Estudo: Artistas que trabalham com têxteis e influenciaram o meu projeto.

Optei por escolher artistas que marcaram, para mim, a evolução da arte têxtil e que correspondem ao meu gosto pessoal. As suas abordagens são particulares na utilização dos materiais, mas apesar destes serem diferentes, as suas características comum são a flexibilidade e o serem constituídos por fibras. Procuro demonstrar que a capacidade de manipulação deste material quer o artista tenha o submetido a vários processos ou simplesmente retirou-o do seu contexto, não deixa de cumprir o seu papel metafórico no objeto de arte.

Também posso referenciar que esta escolha recai sobre a minha experiência pessoal, isto é, a minha convivência com os materiais iguais ou

semelhantes das obras escolhidas, ajudaram-me a recriar as sensações inerentes a cada uma das obras, assim como, procurar dar novas utilidades a estes materiais. De certo modo as obras selecionadas ajudaram-me a visualizar a aplicabilidade de diversas técnicas sendo estas uma mais-valia no desenvolvimento do meu projeto inerente a esta dissertação.

Como forma representativa artística o processo de sublimação através de materiais têxteis foram selecionado os artistas: Joseph Beuys (1921-1986), Claes Oldenburg (1929-2012), Magdalena Abakanowicz (1930), Mike Kelley, (1954-2012) e Joana Vasconcelos (1971).

4.1. Joseph Beuys

Joseph Beuys utiliza na sua obra *Felt Suit* (1979) elemento simbólico como feltro. Trabalho metafórico, ligado à sua experiência, revela que foi com esse material que os Tatars (ou tártaros) o tinham salvo, quando o avião em que seguia foi abatido, durante a II Guerra Mundial. A obra exige do espetador capacidade mental e psicológica para usufruir do seu trabalho devido à sua complexidade. Materiais isolantes: feltro, cartão; alimento primário: gordura, mel; suporte primordiais: sal, argila. O artista é um operador simbólico, impelido a concretizar esta visão. Aqueles que recorrem à arqueologia ou etnografia têxtil não podem ficar insensíveis. É igualmente pelo desenho que alguns artistas contemporâneos quiseram indicar até que ponto é necessário mostrar na nova imagem do têxtil, a expressão tanto a vida como a morte. Beuys aplicou a sua autobiografia como um meio revelador da sua vida artística. A arte era para ele uma forma de transformar a sociedade, tornando um meio peculiar de trabalho, com funções específicas dentro da sociedade (Temkin, 1993).

O artista tinha como ambição manter o contato com a natureza, ele acreditava em tornar-se o maior influenciador artístico do último século. A sua particularidade foi trabalhar com feltro e gordura. A sua experiência de iminência de morte transmitida pelos materiais adotados foi a forma metafórica

fundamentada por ele como processo comunicativo sendo o elemento expansivo da obra (Scott, 2003).



Fig.2 *Felt Suit*, (1979)

4.2. Claes Oldenburg

Deste autor destaco as obras *Giant BLT (Bacon, Lettuce, and Tomato Sandwich)*, (1963), *French Fries and Ketchup*, (1963), *Soft Toilet*, (1966) e o *Soft Saxophone*, (1992). O denominador comum entre estas obras é o material flexível, lona. A singular aparência e a sua escala, criam impacto no espectador que passa a participante quando este se senta sobre a mesma, moldando a obra com a ação do seu corpo. A vulgaridade da figuração destes trabalhos provocam “indignação” e ao mesmo tempo demonstram a necessidade da simplificação do tema para a realização de uma obra. Assim, o artista, de uma forma irônica, brinca, partilhando o seu trabalho com o participante.

“ (...) aquele que quer ser amado, sonha com um mundo flexível. Os materiais duros expulsam o observador, repelam o contato, a sua dureza dirigida à indiferença da verticalidade. Mas pressionando um balão, ele cede ele acolhe-me e responde-me retomando a sua forma inicial. Um dialogo amigável estabelecido” (Thomas *et al.*, 1985:203).

Nas suas obras, Claes Oldenburg não só explora os materiais maleáveis como também a escala que balançava entre o que é real e o que é representação. As suas esculturas gigantes como as de *fast food*, cheias de simbolismo da cultura americana que se reflete ao nosso olhar do quotidiano e ao mesmo tempo flexíveis e resistentes a lugares fixos e estáveis, como é a vida em constante mutação (Scott, 2003).

“The cloths work is decidedly “sculptural”, by which i mean thai it emphasizes masses, simple and articulates. It de-emphasizes colour. (...)The dynamic element here is flaccidity, where in the paint it was the paint action and the sparkle of Light – that is the tendency of a hard material actually to be soft (so i tis a concretization of naïve translation of painting)”. (Celant,1995 in Scott, 2003)



Fig.3 *French Fries and Ketchup*, (1963)



Fig.4 *Giant BLT (Bacon, Lettuce and Tomato Sandwich)*, (1963)



Fig.5 *Soft Toilet*, (1966)



Fig.6 *Soft Saxophone*, (1992)

4.3. Magdalena Abakanowicz

A vida da artista polaca Magdalena Abakanowicz levou-a a escolhas que não eram as que desejava, mas, as possíveis, sendo o facto de ter de habitar e trabalhar num espaço diminuto o que a impeliu para novas descobertas. Frustrada com a sua condição, procurava um médium que ocupasse pouco espaço e que se proporcionasse à escultura, dado que era a sua paixão. Surgem as esculturas *Abakans*, feitas de sacos de serapilheira e de cordas tingidas manualmente que eram rejeitadas no porto marítimo de Vistola.

A obra *Abakans*, (1966-75), estruturas penduráveis tridimensionais em tons avermelhados refletem a importância do objecto e espaço. Estas estruturas são interativas tendo acesso ao seu interior, remetendo à interioridade e criando momentos sensoriais.

A utilização do têxtil abandonado enriqueceu a obra metaforicamente, dado que os objectivos da artista eram a reflexão sobre as condições sociais de um povo oprimido, habituado a procurar alternativas, de passar despercebido e tentar alcançar as suas premissas. A linguagem metafórica de um jogo entre o cheio e o

vazio, a criação de espaços labirínticos onde o público se pode esconder ou passar despercebido, comparável a corpos vazios desorganizados que provocam um ambiente de esvaziamento humano e de sofrimento. Esta sensação é uma imagem do estado de opressão Nazi que a artista viveu quando tinha nove anos e que se torna elemento presente em quase todas as suas obras (Starewicz, s.d.).

Embryology, (1980) é um conjunto de 800 formas com aparência de ovos de diversos tamanhos construídos em serapilheira ocupando todo o espaço, podendo pontualmente ocultar a passagem ao observador. Este pode estar em contacto com os objetos até mesmo sentar-se.

“A artista transformou o uso da fibra em algo inovador utilizando técnicas personalizadas. Ela explorou as propriedades do sisal, juta e produziu esculturalmente formas animais e vegetativas”. (Jean-Luc citado por Scott, 2003)



Fig.7 *Abakans*, (1966-75)



Fig.8 *Embryology*, (1980)

4.4. Mike Kelley

Interessado na comunicação e na linguagem visual, Mike Kelley²⁶ nos anos 80, começa a

trabalhar com peças de *crafts* usadas (Welchman, 1999). Este artista já tinha construído um percurso no conceptualismo que levou a restrições de utilização de certos materiais a que ele se auto propôs.

A obra *More Love Hours Than Can Ever Be Repaired*, (1987) é uma aglomeração transformada numa instalação. O trabalho contém elementos têxteis que lhe foram oferecidos na sua infância e outros já usados, que ele adquiriu. Todos eles estão afixados numa manta e colocados na vertical. As intenções do artista são de demonstrar a amálgama de sentimentos contraditórios do ato de dar e receber. Diz o artista que pela sua experiência, a aparência social deste ato está a encobrir os sentimentos de posse e retaliação. É nesta moeda de troca, que o ser humano se desenvolve deixando marcas no futuro (Kelley, 1991). A metáfora entre o tempo da produção dos objetos que fazem parte da obra e o número de horas de conforto que estes deram, está inserido em inúmeras vezes, no ato de dar e receber e que foi efetuado com segundas intenções.

A utilização dos materiais têxteis em forma de bonecos, demonstra nos seus trabalhos o fator elementar para a reconstrução de vidas privadas reprimidas e molestadas em tempos de infância. O artista procura pôr a descoberto o aproveitamento da fragilidade do outro que não consegue escapar às artimanhas dos seres mais astutos. Tudo isto leva à manipulação sentimental e física sem olhar para as consequências que podem originar. O artista destaca o sistema ubíquo do complexo comportamental social no seu trabalho: “(...) in my work the social pact of imaging is foregrounded, there’s less focus on individual psyche and on social psyche” (Bessa, 1998: s.p.).

A obra *Frankenstein*, (1989) é constituída por um torso coberto de peluches, parecendo um monstro. Este trabalho reflete o engano que está camuflado nos presentes mais carinhosos em troca de algo inconveniente.

²⁶ Para Mike Kelley, a recepção das obras era fundamental. A relação construída entre o observador e a sua obra foi a sua grande preocupação. Ele pretendia que o observador dedicasse o tempo necessário de modo a criar diálogo com a sua obra, e para isso o artista utilizava inúmeros objetos de modo a despertar o interesse do espetador.



Fig.9 *More Love Hours Than Can Ever Be Repaired*, (1987)



Fig.10 *Frankenstein*, (1989)

4.5. Joana Vasconcelos

As obras de Joana Vasconcelos: *Valquíria Enxoval*, (2009) e a obra *Piano Dentelle*, (2008-2011) são de grandes dimensões, onde se pode contemplar o bordado e o crochê.

Na obra *Valquíria Enxoval* pode encontrar-se bordados típicos do Alentejo, mais especificamente da Vila de Nisa realizadas por artesãs idosas. No passado a prática de fazer o enxoval era uma preocupação habitual da mulher portuguesa. A valorização da habilidade feminina como mais uma forma de subsistência da família, era do agrado do marido. Ao mesmo tempo a mulher mantinha as suas funções domésticas. Contudo os talentos femininos levaram ao desenvolvimento das artes decorativas no séc. XIX (Lebovci, 2010), acabando por conduzir a mulher a ter uma valorização social e a um papel cada vez mais independente. A artista ao recorrer aos costumes do passado faz reavivar estas técnicas tradicionais. A preparação do enxoval ainda hoje representa a independência económica, agora, entregue a essas mulheres.

Na obra é valorizado o bordado que é visto como um ato doméstico e sem qualquer valor estético. Mas, é contudo com um trabalho comum que Joana Vasconcelos dá novos significados e simbologias à sua obra *Valquíria Enxoval*.

Joana Vasconcelos ao convocar um grupo de mulheres para realizar este trabalho, não só relembra velhos costumes como também promove relações sociais, tornando estes encontros numa obra relacional onde proporciona momentos de lazer com sabores antigos. Apesar destas situações serem uma consequência do processo criativo é uma ação social que se torna fundamental não só para o processo, mas também para dar continuidade aos momentos coletivos já há muito abandonados.

A obra *Piano Dentelle* é constituída por um piano de meia cauda e o respectivo banco, cuja a superfície é completamente coberta com crochet, refletindo e reinterpretando práticas em desuso. A utilização de uma técnica tradicional com a finalidade de proteger, decorar e cobrir espelha o paralelismo entre o tradicional e o contemporâneo, o popular e o erudito. Mais uma vez a artista realça uma técnica artesanal e o costume decorativo. A Joana Vasconcelos procura que a utilização do piano não seja comprometida; contudo o resultado é diferente dando origem a uma peça musical (Sangild, 2011).



Fig.11 *Valquíria Enxoval*, (2009)



Fig.12 *Piano Dentelle*, (2008-2011)

Capítulo II

Os Têxteis na Arte

Na tentativa de esclarecer as características do material têxtil e as ligações comunicacionais que estes podem proporcionar no objeto artístico, averiguou-se breves conhecimentos da indústria têxtil que transformam as fibras naturais e não naturais para satisfazer as necessidades humanas.

Para reflexão sobre a da experiência e simbologia dos objetos recorreu-se a estudos específicos dos autores John Dewey e Jean Baudrillard, que abordam a transferência do lado material e sensorial para o universo simbólico e emocional. A experiência adquirida pelo contacto com o material e associação emocional pode levar à construção de impressões subjetivas influenciando a percepção do indivíduo. A simbologia colocada nos materiais é fruto da cultura e histórias vivenciais, faz com que haja uma sobrevalorização do mesmo, levando a que este material retirado do seu contexto seja apontado pela sua significação e não pelas suas características.

Neste capítulo fazemos uma abordagem sobre a importância do material, pontilhada por referência críticas da arte de Clement Greenberg, que apela à essência da matéria sem que esta seja ofuscado com técnicas ilusórias, dando espaço à experimentação.

Faz-se uma consideração sobre as emoções proporcionadas, a mim própria e a diversos autores, pelas obras selecionadas pela sua utilização dos têxteis como médium, para explorar a relação entre a matéria do objecto e a subjetividade emocional que a transcende.

Esta relação sublimada na experiencial sensorial é descrita na narração de Michel Thomas, quando em 1985 fala da artista americana, Sheila Hicks, sobre a noção de igualdade de superfícies. Thomas *et al.* defendem que as diferentes texturas, usabilidade e história neles contidos exigem reflexões na sua integridade, pois influenciam na recepção da obra e que a junção de têxteis de

várias origens e épocas, da qual resulta um trabalho entusiasmante, é mais absorvente.



Sheila Hicks

Fig. 13 *Oracle from Constantinople*, (2008-2010),
linho, h: 243,8 x w: 172,7 x d: 25,4 cm

De seguida apresentamos uma pequena resenha sobre a evolução da mudança do pensamento classificativo do objeto no contexto *craft*, arte e *design*.

A citação da artista francesa Maria Teresa Codina, conduz a uma reflexão sobre a condição existente entre os têxteis, ou mais especificamente a fibra têxtil e o homem.

“(...) a fibra fala do homem, é o reflexo do seu trabalho, cultura e manifesta na sua utilização uma realidade social. A fibra é um elemento de combate político. Elemento enraizado de cultura,(...) a fibra têxtil constitui um meio de resolver as contradições entre o rigor do estruturalismo, do minimalismo e da poética da criação artística.” (in Thomas *et al.*, 1985:220)

1. Fibra têxtil: características e classificação das estruturas

O intuito de analisar as características das fibras têxteis, levou a recorrer a esta indústria, para conhecer os processos a que estes são submetidos e os seus diversos comportamentos.

O têxtil é construído por fibras têxteis, que podem dar origem a fios para fazer tecidos ou malhas, (e.g. o cânhamo, o linho, a lã, o amianto, etc.) ou a materiais de estrutura plana, flexível e porosa, em véu ou manta de fibras ou filamentos, orientados ao acaso ou direccionalmente ou aglomerados por diferentes processos mecânicos, químicos ou térmicos, nomeados por *tecidos não-tecidos*.

As fibras são caracterizadas pela sua flexibilidade, espessura e o seu comprimento. Elas podem ser contínuas ou descontínuas. As fibras contínuas ou filamentos contínuos são de longo comprimento podendo ter várias origens, as descontínuas são aquelas que têm apenas alguns centímetros de comprimento.

As fibras para serem consideradas têxteis têm de obedecer ao decreto-lei²⁷ imposto pelo parlamento europeu que é caracterizado pela sua flexibilidade, finura e o grande comprimento relativamente à dimensão transversal, que a torna apta para aplicações têxteis.

As estruturas construídas por fios, intituladas tecidos ou malhas são de fibras naturais ou não naturais. O fio é uma conjugação de fibras para um determinado fim, passando pelo processo de fiação que lhe proporciona resistência.

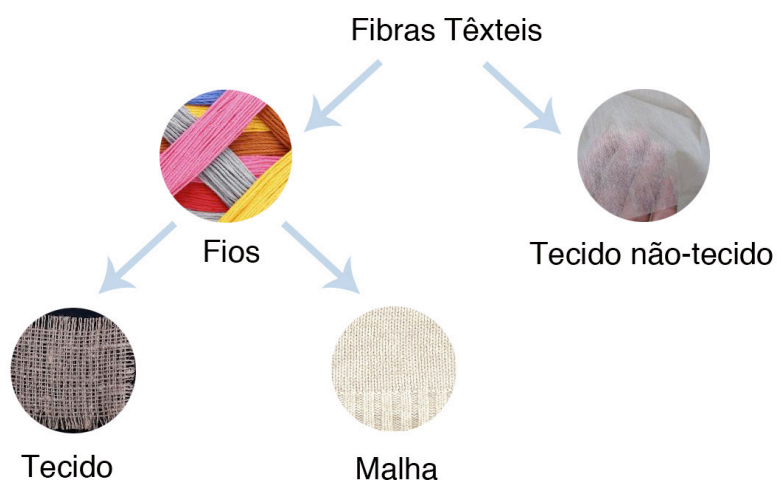
O tecido é o resultado do cruzamento de fios horizontais (trama) com fios verticais (teia), dando um resultado com mais ou menos densidade ou mais ou menos textura, enquanto que a malha é o entrelaçamento de fios, com ajuda de agulhas.

²⁷ Decreto-lei nº 163/2004^{de} 3 /7/2004, Definição extraída da diretiva nº96/73/CE, do parlamento do Conselho Europeu.

O *tecido não-tecido* (ou um não-tecido) é um conjunto de materiais podendo ser de várias origens que são prensados mecanicamente de forma que se obtém uma estrutura plana. EDANA²⁸, dá a seguinte definição:

"(...)não-tecidos são manufacturas de folhas, mantas ou pastas (colchão) de fibras orientadas direccionalmente ou aleatoriamente, produzidas e ligadas por meios mecânicos, químicos ou físicos (excluem-se os processos de tecelagem, tricotagem, tufagem, coser-tricotar e feltragem tradicional)." (in Araújo M. e Castro E.M.M.,1987:635)

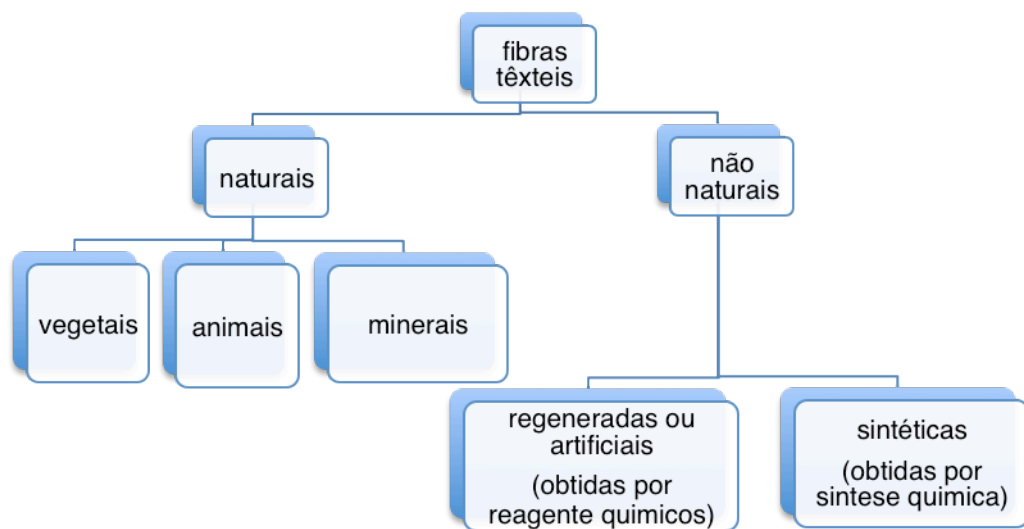
Apresenta-se os seguintes esquemas²⁹ para melhor compreensão.



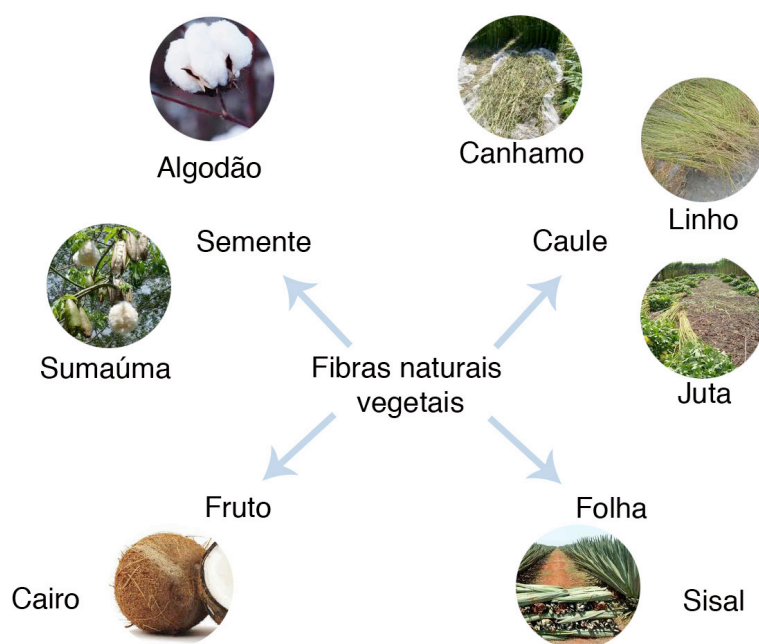
²⁸ EDANA- Associação Europeia de Não tecidos e Descartáveis.

²⁹ Esquemas baseados em Araújo M. e Castro E.M.M.,(1987).

As fibras podem se dividir em naturais e não naturais. As naturais podem ser vegetais, animais ou minerais e as não naturais podem ser regeneradas (como a celulose) ou sintéticas.



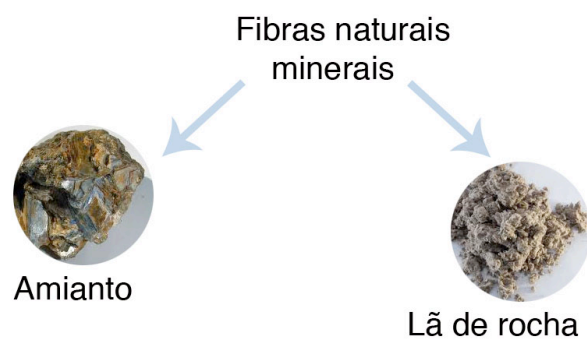
As fibras naturais vegetais retiram-se da semente, caule, folha e fruto.



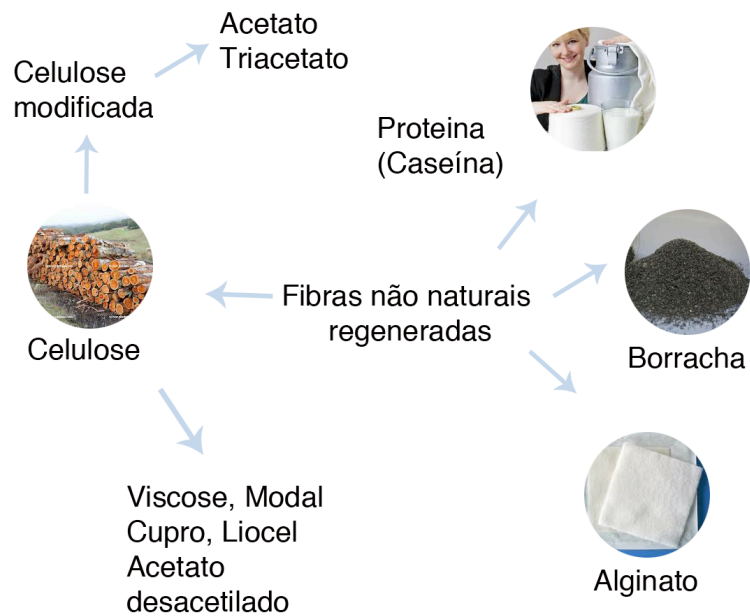
As fibras naturais animais podem ter origem de pêlo e filamento



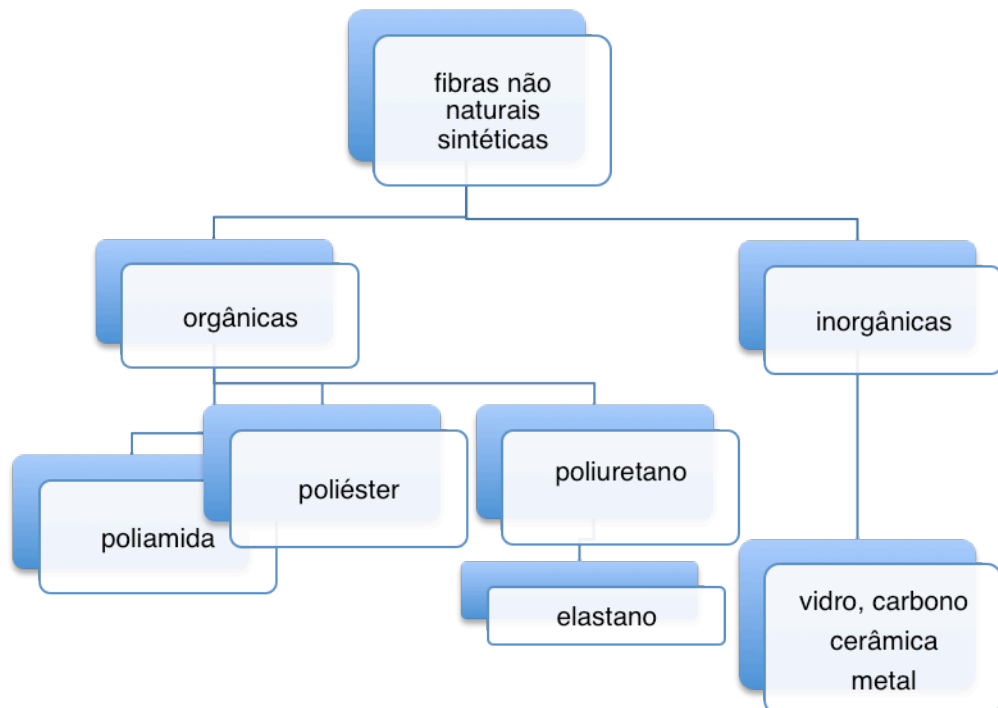
Fibras naturais minerais.



As fibras não naturais não são obtidas diretamente da natureza, estas são conseguidas por processos químicos.



As fibras não naturais sintéticas são obtidas por processos químicos.



2. Fibras têxteis: enobrecimento

Araújo M. e Castro E.M.M. (1987), refere que o conjunto de processos de acabamentos químicos ou mecânicos efetuados antes ou depois da confecção, dependem do produto que é pretendido. O resultado vai direcionar o tipo de fibras a ser utilizadas e adequadas à sua resistência e ao sucesso desse processo. O enobrecimento tem quatro processos: tratamentos prévios, acabamentos, tinturaria (antes e/ou depois da confecção), e estamparia (depois da fiação ou depois da confecção).

Antes de cada processo é preciso aplicar o tratamento prévio, isto é, adicionar parafina ou outros produtos químicos para proteger as fibras no ato de tingimento ou de estamparia. Antes da fiação o tratamento prévio consiste em lavar (caso da lã) e ferver (caso do algodão) e posteriormente dá-se a ensimagem, isto é introdução de lubrificante nas fibra para facilitar a formação do fio. A mercerização é um tratamento que é aplicado no algodão que aumenta a resistência da tração e absorção de corantes e brilho. Os fios antes de formarem tecido são submetidos à *encolagem* para aumentar a resistência ou lubrificação no caso das malha para proteger os fios do atrito com as agulhas. Após da formação do tecido pode passar pela gasagem que é um processo que retira a pilosidade das fibras que dá origem ao borboto. Sobre os tecidos é frequente realizar a fervura para branqueamento.

Quando terminado, ou para passar para outro processo (tinturaria e/ou estampagem) é necessário fazer a *desencolagem (nas malhas)*, ou *lavagem (nos tecidos)* que é o processo de retirar os produtos.

A coloração tem como função tornar as estruturas mais apelativas. Esta técnica é feita através de corantes, pigmentos e branqueamento. O tingimento é executado de acordo com o tipo de fibras apropriadas a variantes temperaturas. Como os pigmentos não são completamente solúveis têm mais dificuldade de fixação, usam-se apenas na estamparia utilizando ligantes apropriados.

A cor nos têxteis é um dos fatores decisivos no ato da compra e no uso de um produto têxtil. É considerado como um elemento de marketing porque ajuda a determinar a moda incentivando a uma renovação periódica.

O despertar das emoções através das cores, de expressão e de comunicação levou o psicólogo Lüscher³⁰, a efetuar estudos sobre a simbologia da cor realizando inquéritos para encontrar o significado emocional de cada cor, concluindo então que a percepção sensorial da cor é objectiva e aceite universalmente e apenas as preferências da cor são subjetivas. Esta distinção permitiu-lhe criar um teste de cor, com o seu nome, que analisa e mede estados subjetivos. Contudo, não podemos esquecer, que o contexto cultural e religioso modifica estes estudos, mas servem de base para criar uma paleta de cor para as coleções em várias partes do mundo. O estudo de tendências de moda é feito em gabinetes internacionais, instalados nas chamadas capitais de moda e são realizados geralmente com dois anos de antecedência. Estas tendências irão ser difundidas mundialmente, sendo sazonais, transitórias e repetitivas que podem ocorrer em ciclos entre cinco a sete anos conforme os meios de distribuição. Em termos de cor geralmente ocorrem contrastes violentos entre as épocas (ex.: cores vivas na primavera/verão – cores escuras no outono/inverno).

Os acabamentos mecânicos podem ser: cardação, esmerilagem, tesouragem, decatissagem, calandragem e anti-encolhimento. Na cardação, a estrutura têxtil atravessa por uma espécie de rolos com espinhos que se entranham nas fibras descontínuas puxando-as para fora da estrutura, aumentando a sua capacidade térmica. Esmerilagem é a passagem da estrutura por uma lixa que levanta o pêlo das fibras (flanela). A tesouragem é o corte de fios indesejados de forma a normalizar a estrutura. A decassitagem é o processo utilizado na lã e viscose que dá estabilidade dimensional. Calandragem é uma forma de passar a ferro de forma a melhorar o toque, aumentar o brilho, melhoramento da resistência aos não-tecidos. O anti-encolhimento é aplicado

³⁰ Max Lüscher psicólogo, psiquiatra e filósofo suíço, reconhecido pelos seus estudos emocionais sobre a cor e pela criação do *teste de cor Lüscher*.

quando a estrutura sofreu anomalias durante a sua execução e a estrutura pode encolher.

Os acabamentos químicos podem ser: de carga ou rigidez (aumenta a resistência), amaciamento (mais agradável ao toque), anti- rugas, impermeabilidade, anti- nódoas, anti-fungos, anti-microbiano, anti-feltragem.

Devido às necessidades distintas e versatilidade de emprego exigidas ao material têxtil, desenvolveram-se uma série de técnicas de enobrecimento tornando-o mais polivalente e melhorar o desempenho da peça. Estes aperfeiçoamentos técnicos podem se traduzir por:

- aumentar a resistência (exemplo: fardas)
- diminuir a resistência (exemplo: ganga desgastada ou rasgada)
- possibilita o aumento ou diminuição da temperatura do corpo (exemplo: fato anti-fogo)
- economizar tempo na manutenção das roupas (exemplo: evitar a lavanderia ou passagem a ferro)
- integração de microcápsulas de parafina que derretem produzindo cheiros, aromas, vitaminas ou óleos hidratantes. (exemplo: fato de homem)
- tecidos com proteção dos raios UV e fungos (exemplo: camisas)
- Tecidos que respiram, ajudando a evaporação do suor. (exemplo: roupa desportiva)

3. A Sublimação do Material

No intuito de refletir sobre situações pontuais levantadas pela execução dos meus projetos com materiais têxteis e sobre potenciais escolhas de um material em detrimento de outro, procurei perceber como o impacto emocional de matéria nos leva a criar ou reviver memórias e experiências relevantes despertando emoções. As reflexões de Jonh Dewey sobre a arte como experiência parecem traduzir um pouco desta sensação volátil que é a experiência sensorial do material e as nossas escolhas enquanto produtores de objetos relacionais estéticos.

Segundo Dewey (2008), a experiência é o resultado da vivência do homem inserido num determinado ambiente. Este processo é contínuo e tenta reproduzir constantemente os sucessos alcançados. A intensidade e as condições desta ocorrência qualificam-na com emoções e ideias na consciência humana. O ato de fazer transmite a sensibilidade, na medida, em que o desenvolvimento de uma ideia é controlado pelas relações de ordem e satisfação imediatamente sentidas. Esta experiência alcança um caráter estético que a completa e lhe dá unidade em termos emocionais. O estado emocional liga a vivência do indivíduo ao ambiente e à experiência estética num só, como um ato “intelectual”, do qual resulta um significado “prático” e indica que o organismo está em interação com os acontecimentos e os objetos que o rodeiam (Dewey, 2008).

Anni Albers³¹ reflete sobre a necessidade de redescobrir as características dos têxteis transmitidas através do toque e / ou o olhar que os valorizam. As sensações transportam qualidades metafóricas que conduzem cada observador ao seu estado de sublimação.



Anni Albers

Fig.14 *Tapeçaria*,(1925), seda, algodão e acetato, 145X92cm

31 Annelise Albers (1899-1994) artista têxtil. Frequentou a escola Bauhaus.

“(...) As qualidades sensíveis da textura, do grão, da cor, da maleabilidade do têxtil, o cruzamento de procedimentos, sujidade (...) o criador, é mais do que informação em cima de informação. Podemos dizer agora que estes objetos não são mais objetos reproduzidos, mas os seus atributos elaboram a todos os níveis de produção” (in Thomas *et al.*, 1985:206).

Claire Bishop (2005) refere Maurice Merleau-Ponty³², argumentando que a coisa é inseparável do homem porque o resultado está no olhar ou no término de uma exploração sensorial. A comunicação entre o eu e o mundo físico num determinado momento e em determinadas circunstâncias estabelece-se até haver uma opinião. A inter-relação entre o eu e o mundo é uma questão de percepção incorporada, o que percebe o indivíduo é necessariamente dependente do seu ser e em determinadas circunstâncias em que ele está envolvido.

Dewey (2008) menciona o tempo necessário para que o artista transferira a sua percepção para o trabalho. É uma interação prolongada de algo que provém do eu com as condições objetivas, num processo em que ambos adquirem. Em desenvolvimento de um ato expressivo, a emoção opera como um íman que atrai o material apropriado, e tem uma afinidade emocional experimentada por um estado de ânimo que está em marcha. Os materiais que se salientam, fruto da experiência e da resistência oposta, são aqueles que constituem a inspiração. Os elementos resultantes provém das experiências anteriores em ação com novos desejos, impulsos e imagens. A seleção de materiais feita pela emoção do desenvolvimento de uma série de atos continuados, extraídos da matéria de múltiplos objetos, e compilados num projeto que se resume em valores pertencentes a todos os materiais selecionados. A expressividade do objeto é o resultado da fusão completa do que experimentamos e da nossa atividade perceptiva.

Segundo Baudrillard (1989) as questões formais, técnicas e a experimentação interagem com o sistema social e cultural que envolvem o objeto. A arte releva o que a expressividade dissimula nas coisas experimentadas; sai-se

32 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Filósofo.

da rotina e permite esquecer de nós mesmos para reencontrar o mundo experimentado nas suas variadas qualidades e formas. Intercepta toda a sombra de expressividade que se encontra nos objetos e ordena-os numa nova experiência de vida. Os elementos que constituem uma obra de arte pertencem ao mundo comum, porém, a autoexpressão na arte assimila esse material de um modo característico para conceder ao público num novo objeto. Este pode produzir como consequência reconstruções similares do material antigo e comum, sendo reconhecido como um todo e fazendo parte do mundo universal (Dewey, 2008). As obras de arte, como as palavras, estão impregnadas de significado, vindas de experiências passadas. As características como reflexões, ações e relações proporcionam significados da qual resultam sentimentos interiorizados pelo pensamento.

“(...)O artista tem de ser um experimentador porque tem de expressar uma experiência individual intensa através de meios e materiais que pertencem ao mundo” (Dewey, 2008:162).

Esta questão não é resolvida definitivamente; é um problema que reinicia em cada nova obra. Além disso, o artista alarga novos campos de experimentação que abrangem aspetos e qualidades com cenas e objetos do quotidiano. Os materiais existentes na natureza, originam um resultado da interação do homem com recordações, esperanças, inteligência e a sua própria ambição. O *médium* é um intercessor entre o artista e o espectador. É relevante que a relação entre o material usado e a representação do artista torna este *médium* num autentico veículo de meio de expressão. O olhar desperta emoções perante a interpretação motivada por ideias associadas. A obra é o resultado que opera na imaginação. Em vez de fazê-lo no reino físico, concentra-se e amplia a experiência estética com significados que evocam novas relações para além da existência do objeto. Ela propõe o desafio de executar um ato de evocação, e organiza-se mediante a imaginação que obtém perante o objeto. A dependência da técnica diz respeito à necessidade de expressar certas características da

experiência. Segundo Dewey (2008), para se desenvolver uma nova técnica é geralmente necessário três passos: Primeiro, a experimentação por parte dos artistas em relação ao aparecimento de novas técnicas; Segundo, o resultado dos novos processos que produzem mudanças nos meios tradicionais; Terceiro, o equilíbrio das novas técnicas com as já existentes.

O material físico que se usa na produção da obra, não é em si mesmo um médium, e não se pode dar regras “*a priori*” para o seu uso apropriado. O limite das suas potencialidades estéticas só podem determinar-se experimentalmente pela prática artística (Dewey, 2008).

O crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994), no texto *Abstrato, representacional e assim por diante* (1961) mostra a sua opinião em relação do valor estético da arte abstrata em relação à arte figurativa. Defendendo que, o valor principal da arte, está na experiência e não nos princípios. A representação, cor, género do material não são os elementos que dão a qualidade à obra. A imagem reconhecível pode intensificar a significação conceptual mas, não acrescenta a nível de valorização estética. O que oferece intensidade e plenitude de significação é a experimentação. Greenberg (1961) defende a necessidade de eliminar os artificios decorativos e as regras ilusórias para que não obscureçam a experiência. Apenas resta a superfície pictórica . Se existe algum efeito ilusório, este é provocado por efeitos óticos pela relação de cor e fundo/forma (Chipp, 1999).

Greenberg enalteceu todos os artistas que se dedicavam mais à ação criativa do que ao resultado pictórico. Acabando por estes serem intitulados de *Action Painting* por Rosenberg³³.

Nos anos 60, ele considerava necessário uma evolução na arte, e, para isso havia a necessidade de romper com as convenções do passado. Ao mesmo tempo que ele rejeitava o convencionalismo, servia-se do passado para fazer uma auto crítica do presente como forma do artista conseguir ultrapassar essas limitações. A sua avaliação crítica incide sobre a escolha do *médium* e da sua aplicação numa superfície plana, utilizando as propriedades deste para criar

³³ Harold Rosenberg (1906-1978). Escritor, filósofo, crítico de arte.

espaços tridimensionais reconhecíveis. Para ele, o artista devia experimentar a essência do *médium*, utilizar novos elementos como arame, vidro, madeira, entre outros, criando uma pintura relacional para obter resultados inesperados.

No contexto têxtil, o crítico descreve o trabalho do artista Morris Louis³⁴ realçando a importância da superfície, em que este utiliza tecido (tela sem aplicação de cor) como se fosse pintura, utilizando a trama da tecelagem como forma técnica de aplicação de cor (Thomas *et al.*, 1985).



Morris Louis

Fig. 15 *Sem título*, (1960), técnica mista, 266,7 x 513,1 cm

Em oposição, Rosalind Krauss (1999) argumenta que a busca do essencialismo do *médium* não existe, mas é uma compilação pouco consistente de vários elementos, perdendo as características essenciais de cada um.

A articulação entre a pintura e escultura que se integram num sentido geral, aplica-se igualmente aos têxteis. Durante os anos sessenta houve ações momentâneas, levando artistas a trabalhar predominantemente, os têxteis. No sentido de explorar cada vez mais, os artistas procuravam encontrar técnicas personalizadas de modo a que estes pudessem ser retirados das paredes e vão utilizá-los no espaço. À procura de objetos tridimensionais têxteis, surge uma quantidade de obras divertidas e lúdicas.

O têxtil utilizado nas esculturas levou a um estudo e ensaios de incorporação de um *mix-media*, ou seja, um conjunto de materiais utilizados para

³⁴ Morris Louis (1912-1962). Pintor Americano.

outros fins, que aplicados tornam possíveis a sua construção. O uso dos sentidos como o tato, que vacila entre o áspero e o macio, assim como, o cheiro do material impregnado de resina e de processos de tingimento ajuda na experiência do participante, tornando uma escultura sinestética³⁵ (Scott, 2003).

A seleção dos materiais é a partir nos anos sessenta uma constante preocupação como elemento de valorização de conteúdos na obra de arte. Segundo Haworth, (2008) as fibras tem significados, pois tem memórias e ligações emocionais.

Outros refletem questões arquitectónicas, como recriação de espaços enclausurados, recorrendo a materiais têxteis direccionados para o design e materiais industrializados (ex: Pipper Shepard).



Pipper Shepard.

Fig.16 Foto: Museus de Birmingham & galeria de arte, 2011

³⁵ *sinestesia*

recurso expressivo em que se associam, na mesma expressão, sensações captadas por sentidos diferentes (visão, olfato, etc.)

In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-12-11].

Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=sinestesia>>.

cinestesia

sentido pelo qual se tem a percepção dos membros e dos movimentos corporais

In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-12-11].

Disponível na www: <URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa.jsp?qsFiltro=0&qsExpr=cinestesia>>.

Com o crescimento da simbiose entre têxteis e arte é desenvolvida um novo corpo de consciencialização. O artista Nick Cave demonstra esta mudança com a obra *“Soundsuit”*, (2009) como uma nova pele criando um “fato” bordado como nova apresentação de design/costume ritualista conectado à *performance*.



Nick Cave

Fig. 17 *Soundsuit*, (2009), mixed media, 243,8 x 66,0 x 50,8 cm

Assim, como o artista Claude Viallat usa têxteis decorativos nas suas obras e o artista Marcel Alocco elementos arqueológicos e etnográficos.



Claude Viallat

Fig. 18 Exposição em 2006, Espace From Point To Point Nîmes



Marcel Alocço

Fig. 19 *La Peinture en Patchwork*, Fragment n°2, (1974)

220x220 cm

3.1. A sublimação das obras selecionadas.

Tendo como base os materiais das obras selecionadas, procedeu-se a análise das características e associação das emoções criadas pelo observador / participante.

O homem faz juízos de valor do que o rodeia através do conhecimento que se vai adquirindo pelos sentidos. Os têxteis, envolvidos em particularidades, ajudam o nosso pensamento a criar sentimentos. Estas emoções são o resultado da experiência do contacto com os estes através das impressões visuais e táteis. Na apreciação das consequências transmitidas através dos sentimentos, a observação recai agora sobre as obras selecionados para esta investigação, nomeadamente: *Felt Suit* (1979), *Giant BLT* (*Bacon, Lettuce, and Tomato*

Sandwich, (1963), *French Fries and Ketchup*, (1963), *Soft Toilet*, (1966), *Soft Saxophone*, (1992), *Abakans*, (1966-75), *Embryology*, (1980), *More Love Hours Than Can Ever Be Repaired*, (1987), *Frankenstein*, (1989), *Valquíria Enxoval*, (2009) e *Piano Dentelle*, (2008-2011).

No trabalho *Felt Suit* (1979), de Joseph Beuys, pode observar-se na escolha do artista, feltro, constituído por fibras animais (pêlo), este tecido é sujeito a altas temperaturas para apertar as fibras, não deixando espaços abertos entre elas (feltrado). Este tipo de matéria é originário das regiões de pastorícia sendo utilizado por estes por ser impermeável e bastante quente, ideal para o seu trabalho. Apesar de ser de lã é agradável ao tato e bastante confortável. Como já foi referenciado, o artista utiliza acontecimentos da sua vida para os transpor na obra. Ele foi acolhido pelos *Tatars* (Crimeia, pertence a atual Ucrânia) sendo uma tribo primitiva onde a pastorícia seria um dos seus meios de sustentabilidade. Na tentativa de transpor a importância que teve o seu encontro com esta tribo, ele utiliza um material que transmite esse acolhimento e o conforto que encontrou. Beuys utiliza a forma de fato, como afirmação de presença numa sociedade moderna, refletindo o contacto com o passado.

Nas obras *soft sculptures*, *Giant BLT (Bacon, Lettuce, and Tomato Sandwich)*, (1963), *French Fries and Ketchup*, (1963), *Soft Toilet*, (1966) e o *Soft Saxophone*, (1992) de Claes Oldenburg, pode encontrar-se vinil e látex (no caso da obra *Soft Saxophone*). Estes materiais são fabricados industrialmente e apresentam alguma resistência dependendo da sua espessura. As representações das obras refletem de alguma forma momentos de pausa que se vão tornando indiferentes na vida quotidiana, transmitidos pela frieza do material. A sua flexibilidade e o aspeto pegajoso, conduzem o pensamento para um produto em início de decomposição. A sensação da falta de tempo está patente nas obras quando se tem consciência das horas despendidas nas atividades naturais do homem.

A obra *Abakans*, (1966-75) e a *Embryology*, (1980), da artista Magdalena Abakanowicz são construídas por serapilheira e corda. Estes materiais são confeccionados com fibras vegetais com pouca flexibilidade e bastante resistentes. Ambos são ásperos ao tato e com aroma pouco agradável. Era muito comum utilizar-se a serapilheira para fazer sacos de transporte e estes amarrados com corda. A artista procura refletir um sentimento de abandono e sem liberdade que se encontrava no povo polaco. A aspereza do material e o processo de tingimento que a obra foi submetida tornou-a mais rígida, acentuando o desconforto e o sentimento de constrangimento em relação à obra.

More Love Hours Than Can Ever Be Repaired, (1987) e *Frankenstein*, (1989), de Mike Kelley contém materiais têxteis cuja a textura é macia e confortável associando sensações de afeto e de bem estar. As obras são constituídas por bonecos de peluche já usados, dispostos de forma aglomerada e desorganizada. Esta visualização contradiz os sentimentos descritos criando algum desconforto e desponta a procura do erro. O objetivo do artista recai sobre os “falsos” afetos, isto é, atitudes que aparentemente são prezáveis mas têm objetivos obscuros e pouco agradáveis. Kelley procura evidenciar o perigo das relações humanas que ocorrem principalmente nos mais frágeis, neste caso as crianças.

As obras *Valquíria Enxoval*, (2009) e *Piano Dentelle*, (2008-2011) da artista Joana Vasconcelos são o reflexo das técnicas artesanais portuguesas aplicadas no objeto artístico. Estas obras relembram os trabalhos desajustados aos dias de hoje, mas dão uma esperança de serem reaproveitados para novas aplicações. A artista demonstra como as técnicas de agulha podem marcar a diferença, dando um novo colorido e um toque de delicadeza às obras. Pode fazer-se a ligação com o povo português, que é apelidado de desatualizado na vida quotidiana, esquecendo-se das suas particularidades e valores que utilizados de uma outra forma podem fazer a diferença.

3.2. A Sublimação do objeto

As pessoas partilham espaços com objetos de uma forma constante, sendo estes inter-relacionais e criadores de laços afetivos. O ambiente, incluindo os objetos, torna-se representante de momentos significativos, guardiões de memórias e valores afetivos.

O valor sentimental e o estado memorial contido no objeto passam pelo “filtro cultural, social” e pelas “regras familiares”, transmitidas de geração em geração. Este processo não é mais do que normas impostas (socialmente comportamentais) e são constantemente incutidas desde a infância, que regularizam as emoções depositadas. O ser humano é tentado a descobrir nos objetos uma sobrevivência “da ordem tradicional e simbólica, o testemunho, a memória, nostalgia, evasão” (Baudrillard, 1989:81).

A evolução industrial levou à utilização de novos materiais que vieram sobrepor os antigos; contudo esta substituição foi feita conforme a sua utilidade e verosimilhança.

“(…)Em nossos dias, todas os processos orgânicos ou naturais praticamente encontraram o seu equivalente funcional em substâncias plásticas e polimórficas: lã, seda, algodão ou linho, encontraram o seu substituto universal no nylon ou em suas inumeráveis.” (Baudrillard, 1989:45)

Esta troca dá lugar ao aumento da tendência de perpetuar o que ainda subsiste aumentando o seu valor histórico, a sua autenticidade.

“O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.” (Grünnevald, 1975:14).

Merleau-Ponty (2006), na sua obra *A fenomenologia da percepção* aborda a questão da compreensão do ser humano. Segundo Bishop, (2005) ele

argumentou que sujeito e objeto não são entidades separadas, mas estão reciprocamente interligados e interdependentes. À medida que caminhamos em torno de um objeto, algo acontece. O trabalho aumenta a consciência da relação entre si, na qual o espaço está inserido, as proporções, a sua altura, espessura, cor e luz. O trabalho também atrai a atenção para o processo de compreensão, o tamanho e peso do corpo, uma vez que existe circulação à volta da escultura. Estes efeitos surgem como resultado direto do uso de materiais e preferência por formas reduzidas e simples, que direcionam o olhar.

Bishop, (2005) argumenta que o crítico Michael Fried, no seu trabalho *Art and Objecthood* (1967), questionou o porquê da arte minimalista compartilhar o seu espaço e o tempo dos espetadores (em vez de transportá-los para um outro "mundo"). Segundo Fried o objeto era mais parecido com o teatro que evidência o tempo do que com a escultura. A experiência do olhar é marcada pelo tempo, pois necessita do espectador, ao contrário do "instantâneo" que Fried sentiu ser a atitude adequada ao contemplar a arte visual. A percepção do espectador é criada através do olhar.

Na década de 90 a instalação é a nova compilação de artes centralizada no objeto. Esta concentração pode abranger várias áreas visuais, arquitetura e performance. O *assemblage* e o meio-ambiente conjugados entre si são elementos que fazem parte da sua constituição (Oliveira, 2003). O emprego de diferentes materiais e técnicas personalizadas são utilizadas tendo como alcance o fruto do acaso. As reminiscências dos movimentos como o dadaísmo e o construtivismo são o reflexo da representação ficcionista que agora se tornam base para a arte contemporânea.

4. À procura da definição: distinções entre *craft* arte e design

Marchán Fiz (2001) menciona que ao longo dos séculos, a arte tem vindo a definir-se conforme as necessidades de satisfação das classes influentes, através

do trabalho artesanal³⁶ personalizado vindo a ser dominado por artistas. Durante este tempo, a manipulação de produção era oculta na obra de arte, porque não se admitia uma análise através de mecanismos de percepção singularizada. A ligação entre a arte e o objeto feito por razões históricas, tendem a desaparecer pois o artesão que produz objetos por desejo utilitário tem em vista a sua evolução técnica.

Diferenciando o objetivo da arte que segue o “sentido de aprendizagem, análise, expressão e modificação da configuração da realidade, define-se através do sistema relacional entre as pessoas (classes sociais) e as coisas (bens)” (Marchán Fiz, 2001:425).

Lees-Maffei, G. e Sandino, L., (2004) salienta que a edição dos trinta anos *do Journal of Design History* faz referência, que no passado a diferença entre *design* e *craft* estava na técnica praticada e na receção destes artefactos. Desde então, houve mudanças a nível histórico, culturais, tecnológicos e os discursos institucionais em cada uma das vertentes, mantendo-as independentes, contudo os princípios que as distinguem vão variando ao longo do tempo. O movimento *Arts and Crafts* desenvolveu-se como motivação artística em conferências, *workshops* e exposições, de modo, a manterem-se unidos divulgando as mais recentes novidades com estatutos próprios. O desenvolvimento da história do *design* tem assegurado o significado do movimento e sua integração. Mais tarde foi intensificado na Bauhaus.

Martina Margetts³⁷, salientou que a importância de uma escola de arte é cada vez menos importante. As prioridades mudaram, as ideias conceituais progridem, em vez de considerações de utilização. As instituições executam o papel de organizador de grupos de pessoas, que por sua vez têm impacto sobre as classificações de objetos e discursos a que estes pertencem (Lees-Maffei, G. e Sandino, L., (2004).

Desde 1971, o Conselho de artesanato de Londres promove conferências sobre o tema "institucionalização" do *craft* como disciplina histórica e teórica para

³⁶ Trabalho com referências históricas e culturais podendo este ser manual ou não.

³⁷ Martina Margetts curadora, crítica de *craft*.

a sua profissionalização. Exposições, revistas e conferências levaram o *craft* a demarcar as suas fronteiras disciplinares, estruturadas em torno da relação entre a arte e o *design*. A questão permanente sobre a definição de artesanato e o seu significado na arte, é o principal ponto destas conferências. O trabalho deste conselho é prestar um serviço de desmitificação contínuo nas mudanças, definições e práticas do artista-artesão para o *designer*-produtor.

Philippe Daniel Garner³⁸, alude que os artesãos são uma espécie de símbolo do passado para classes sociais superiores e atualmente a sua prática é desenvolvida por pessoas com mais conhecimentos. Surgem objetos artesanais com mais valores estéticos do que utilitários (citado por Lees-Maffei, G. e Sandino, L., 2004).

Crochane, G., (1998) refere a Revista *Craft Horizons* (Set/Out 1964) de Nova Delhi, que alguns ofícios são importantes em países em que o desemprego é uma realidade. Os novos artesãos deviam ser incentivados como forma de subsistência e por manterem ofícios vivos. Na procura de um trabalho individualizado, alguns artesãos buscavam no *design* a funcionalidade dos seus produtos (objetos com considerações técnicas, comerciais e aspeto físico³⁹); e outros procuravam adotar a autonomia do objeto "não-funcional", como um ideal aproximando-se da arte (a arte procura suscitar sentimentos estéticos pelo jogo das formas, texturas ou cores⁴⁰). Aqueles que aspiravam os ideais do *design*, optavam em projetos que pudessem servir a sociedade. Embora não fosse necessário optar pela indústria, a ligação entre objeto e sociedade é mantida no contexto contemporâneo.

Peter Fuller⁴¹ menciona que a permanência do artesanato tradicional e do investimento pessoal são apresentadas como sinal de qualidade de vida. Na era pós-industrial, o artesanato pode significar produção qualificada, seja feito à mão ou à máquina, de desenhos genuínos, este aceite por espelhar tradições. O trabalho artesanal é a união de habilidades funcionais do homem, da sua estética

³⁸ Philippe Daniel Garner. Diretor da leiloeira Christie's.

³⁹ Definição retirada do dicionário da língua portuguesa, 2008, Porto editora.

⁴⁰ Definição retirada do dicionário da língua portuguesa, 2008, Porto editora.

⁴¹ Peter Michael Fuller (1947-1990). Crítico de arte britânico.

e simbolismo (citado por Lees-Maffei, G. e Sandino, L., 2004).

Peter Dormer⁴² (1994)⁴³ lamentou que a individualidade de expressão levou os fabricantes a negligenciar a habilidade. A concepção e execução são atividades diferentes. A execução é considerada como habilidade técnica e não concepção como forma de autoexpressão (citado por Lees-Maffei, G. e Sandino, L., 2004).

Pierre Bourdieu (1930-2002) fala sobre a mudança das convenções das habilidades artesanais, da função e da experimentação estética iconoclasta que mostra a limitação teórica e cultural para a crescente autonomia do artista. O valor simbólico do artesanato tem sido absorvido pela arte e *design*, vindo a ser valorizado pela usabilidade, em vez de distinção conceitual baseada na primazia da cultura ocidental intelectual sobre o manual (citado por Lees-Maffei, G. e Sandino, L., 2004).

De acordo com Lees-Maffei, G. E Sandino, L., (2004), Rosemary Hill⁴⁴ na sua palestra no Royal College of Art (12/2001), citou que a recepção da arte, como um "lugar em processo histórico" é significativo em perpetuar a "divisão de arte-ofício". A quantidade de textos e eventos a questionar sobre o ofício, gerou uma resposta essencial à contratação compartilhada por artistas, designers e artesãos de um inúmero de materiais e técnicas.

Hill, comentou que o abandono dos "novos ofícios", tinha "encontrado a sua voz e floresceu" no espaço entre arte e *craft*, no início dos anos setenta, publicado na revista Craft Magazine 1973. Este integrado na arte, agora distinto da classificação da grande exposição de 1851⁴⁵. Contudo seis meses antes o oleiro e crítico Emmanuel Cooper reclamou que embora a definição de arte se tivesse expandido, o *craft* ainda não estava integrado no meio artístico. Cooper evidenciou a ousadia da Tate Britain magazine como "corajosa em utilizar definições comparáveis entre *Folk/ Arte Naïf* e arte" mas tinha-se esquecido do *craft* (citado por Lees-Maffei, G. e Sandino, L., 2004).

⁴² Peter Dormer (1949-1996). Filósofo, crítico de arte britânico.

⁴³ no seu livro "*A Arte do Criador*", (1994).

⁴⁴ Rosemary Hill. Crítica de arte.

⁴⁵ "Arts, Manufactures and Commerce".

Com a reestruturação dos Conselhos de governo Inglês envolvidas com *Craft*, *Design* e Arte em mudanças no ensino superior, estudantes e profissionais das diversas áreas visuais e materiais precisavam cada vez mais ver os seus assuntos numa pluralidade de contextos para estabelecer ligações interdisciplinares.

Lees-Maffei, G. e Sandino, L., (2004) esclarece que em 2001, o escritor Giles Foden publicou um artigo sobre o prêmio Jerwood de Cerâmica dizendo que a integração do *craft* nas artes ainda parece recente e difícil de consenso entre os críticos e instituições, provocando uma onda de várias posições. “Dada a variedade de pontos de vista defendidos e a força do sentimento sobre *Craft*, *Design* e Arte, é preciso estar ciente do perigo da natureza inflamatória do tema e também reconhecer esses vínculos criativos e dinâmicos”. A eliminação das conclusões destes debates é uma falha do reconhecimento que a "diversidade, colaborativo interdisciplinar da prática atual" produz artefactos híbridos. Esta atitude estimula as relações em constante mudança e que necessitam de uma maior exploração.

Após trinta anos da primeira edição da *The Journal of Design History* (1987), a sociedade da história do *Design* integrada em eventos e conferências, tenta também diferenciar o *Design* e o *Craft* através de declarações de princípios gerais e questões específicas, evidenciando a sua importância na categoria da cultura visual.

Capítulo III

Despertar

Na minha perspectiva, a infância é o momento em que surgem confrontos entre o indivíduo (criança) e o meio ambiente, impulsionando o que cada um irá ser na idade adulta. Durante este período, o processo de aprendizagem é acompanhado de seres imaginários - fruto de conversas do cotidiano ou histórias e lendas que os adultos contam aos mais pequenos. Estas histórias revelam acontecimentos em cenários do mundo real com o fundamento de demonstrar a consequência de determinadas atitudes. Estes procedimentos rotineiros servem de modelo para os mais novos. Ao mesmo tempo, a imitação da vida adulta é um desafio, onde o tomar atitudes é um estímulo para se afirmarem no mundo dos adultos. Na tentativa de perceber e explorar momentos lúdicos, imaginários, fugazes e mágicos da minha vivência pessoal da infância, resolvi problematizar o campo dos afetos na minha produção.

Explorei, via desenho, experiências com materiais diversos e oportunidades de projetos desenvolvidos nas disciplinas de Laboratório de Expressão e Criação Artística I e II no decorrer do passado ano lectivo do curso de mestrado, sobre a possibilidade de construção de cenários tridimensionais com personagens recriadas a partir de várias histórias infantis minhas conhecidas. Depois de uma ideia do que queria expandir, realizei o levantamento de recursos (logística) e constatei que iria ser bastante dispendioso, o que me fez entrar em pânico. Na procura de alternativas averigui o que tinha em casa e iniciei a busca de patrocínios. No meu trabalho⁴⁶ arranjei alguns metros de *tecido não-tecido* para limpeza de máquinas, plantas plásticas para aquário, ventosas, algumas peças de plástico soltas, suportes para gaiolas, brinquedos de cão e gato, açaimes, mata-moscas, almofadas e outros. Tentei ainda arranjar

⁴⁶ Avipar Industria e produção de produtos para animais de convívio.

patrocínio de lãs e de tecidos⁴⁷, o que resultou a colaboração com a Cruz Vermelha. Esta cooperação era inicialmente de roupas em mau estado que já não estavam em condições de usar, mas fui surpreendida com donativos de tecidos novos, assim como, de malhas (Anexo 2), mas também cobertores e edredões usados. Depois de ter reunido o material, tive que organizar o espaço. Dividi-o por técnicas: tecidos; ferramentas e materiais de pintura porque podia ocorrer algum acidente e estragar o trabalho que estava a ser construído, assim, dependendo da fase de cada projeto percorria o espaço conforme a necessidade. Esta separação era necessária porque não sabia há quanto tempo estes materiais estavam armazenados e podiam conter animais mortos ou algo que contaminasse o que já existia (Fig.20).

Os tecidos foram colocados em caixas de cartão por cores e não por qualidade como é habitual nos têxteis, ou seja estes materiais foram tratados como se fosse uma paleta de cores dentro de uma estante (Fig.21).



Fig.20



Fig.21

⁴⁷ Contactei uma fabrica de fição de lã, situada em Vila Flor que me direccionou para uma outra de tapetes em Cortegaça. Depois de vários telefonemas o responsável mostrou-se indisponível apesar de ter deixado o recado contrário à recepcionista (Anexo 1).

1. Primeiro momento

Ao fim de dois meses, iniciei a primeira parte do projeto. Esta consistiu em fazer um recipiente redondo com um fundo refletor fracionado, sendo o centro físico da instalação. O observador pode espreitar para dentro deste recipiente e revê-se fragmentado, remetendo para as memórias nubladas e muitas vezes desligadas da sua verdade. Essas recordações armazenadas em cada um de nós são as raízes daquilo que somos. Este olhar para o interior é como uma busca da nossa essência, sendo uma forma de confronto com nós mesmos. Esta confrontação não é tarefa fácil quando à nossa volta tudo é despersonalizado e instantâneo. A escolha do *tecido não-tecido* para a sua construção veio reforçar a ideia de afastamento e desgaste pelo tempo (Fig.22).

O material deste trabalho aproxima-se das obras do artista Oldenburg. Ele trabalhou com *tecidos não-tecidos* (vinil, lona) quando estes estavam ainda em desenvolvimento, sendo mais comum a utilização de tecido (Anexo 5).

Para a construção do recipiente, utilizei rede de arame para a sustentação do objeto (Fig.23). A estrutura foi feita em duas partes iguais, deixando uma orla do *tecido não-tecido* para se poder fazer a união das duas peças (Fig.24). Esta foi feita com uma espécie de agulha de madeira enfiada com uma tira de tecido vermelha e acabamento aveludado (Fig.25), passando através de umas ranhuras previamente feitas nas peças. No interior do recipiente foi colocado partes de espelho partido (Fig.26).



Fig.22



Fig.23

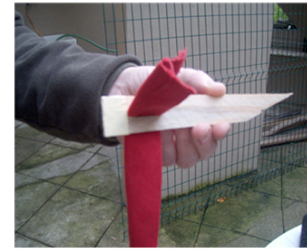


Fig.24



Fig.25



Fig.26

2. Segundo momento

A este momento/projeto corresponde a construção de tapetes baseada na técnica de *patchwork*. Devido à falta de experiência, à dimensão dos tapetes (cerca de dois metros cada) e às irregularidades dos moldes, o grau de dificuldade aumentou. Primeiramente, fiz um croqui do tapete (Anexo 3) e um esboço do plano geral de toda o projeto (Anexo 4). Passei à execução dos moldes dos tapetes fazendo a escolha de cores que o constituem (Fig.27). Fiz uma pré-seleção dos tecidos a utilizar (Fig.28) e passei à fase do corte (Fig.29), o que não a melhor decisão, comecei a cortar a base dos tapetes sem me preocupar com as variações que podiam acontecer, o que acabou por se verificar. Desde a união com as diferentes partes dos moldes; com o corte variante de cada molde; com a elasticidade diferenciada de cada tecido e com a quantidade de enchimento de cada um, fez com que a base não correspondesse com a composição do tapete o que me levou a ter que alterar as bases. As minhas três grandes dificuldades

foram: Primeira, ao cortar o tecido para a construção do *patchwork* é necessário deixar uma parte para as costuras (valor de costura), mas quando é demasiadamente grande dificulta o trabalho (Fig.30); segunda, normalmente quando se faz um trabalho de *patchwork* as partes são geométricas, porque bicos, formas irregulares e ondulantes é difícil de costurar, é necessário analisar qual é a primeira parte a ser cosida, sendo preciso dar compensação à superfície côncava (quando os pontos de um segmento estão mais próximas do observador) e diminuir quando a superfície é convexa; terceira, quando a conjugação é de tecidos cujas as fibras são diferentes, estes não reagem da mesma forma (não têm a mesma elasticidade, a mesma densidade e a mesma resistência), o que dá origem a aberturas na costura, gerar flacidez ou rigidez na estrutura.



Fig.27

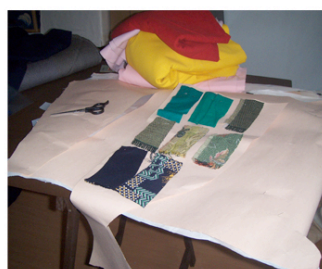


Fig.28



Fig.29



Fig.30

Foi um trabalho intenso, ocupando seis horas diárias. Cortei três moldes de cada vez, aplicando-os em todos tapetes para evitar duvidas na localização de cada um (Fig.31). Visualmente este método foi pouco motivador porque não conseguia ver imediatamente o trabalho realizado, embora quando terminei todos os tapetes estavam prontos. Conforme os moldes eram cortados, colocava uma amostra da estrutura escolhida no molde de papel para ter uma visão do avanço

do trabalho (Fig.32). Com os moldes cortados, era preciso prendê-los com alfinetes ao futuro tapete baseado no molde de papel (Fig.33). A realização deste processo necessitou de muita observação para colocar as partes de tecido nos sítios certos, de modo que as outras se encaixassem, passando à fase da costura (Fig.34). Foi necessário por várias vezes refazer este processo por não ter ficado no seu devido lugar. Após esta fase, passei ao corte da parte inferior de forma bastante ampla para facilitar o manuseamento (Fig.35). O enchimento foi retirado das almofadas de gato (Fig.36) e aplicado entre as duas partes, de forma a criar no tapete um conjunto de colunas ondulantes. Para que o enchimento não se deslocasse, foi necessário alinhar cada parte com a base (Fig.37).



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.36

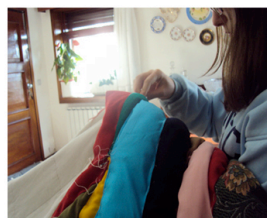


Fig.37

Para que o efeito do enchimento fosse realçado, foi preciso coser o tapete à volta de cada parte de tecido. Este processo teria sido mais simples se tivesse uma máquina de costura para cobertores ou edredões porque o espaço entre o calcador e a base da maquina era pequeno para o colocar. Mesmo usando agulhas mais grossas, estas partiam-se (agulhas para cozer ganga) tornado todo este trabalho muito penoso (Fig.38). À volta do tapete foi caseado por duas vezes

para garantir segurança. Escolhi linha preta para fazer estas costuras porque destacava ainda mais as cores (Fig.39). Após este processo foi preciso cuidadosamente tirar os alinhavos, o que nem sempre foi fácil porque ficavam presos nas costuras dado a fragilidade de alguns tecidos. A alternativa foi retirar as linhas que estavam à vista e soltos e o resto foi cortado com a tesoura cuidadosamente (Fig.40). Posteriormente foram escovados para tirar as linhas e fibras soltas antes de os lavar para não entupir a máquina. Os tapetes foram lavados porque os tecidos eram antigos e tinham pó e manchas (Fig.41). Na realidade os tecidos deviam de terem sido lavados antes da execução, mas como era muita quantidade e não sabia ao certo o que iria gastar. Os tapetes foram submetidos a detergente em pó normal, mas a baixas temperaturas e uma centrifugação baixa (oitocentas rotações) com receio de tingimento e de forçar as costuras. Após as lavagens foram observados novamente para ver se ainda havia linhas a serem retiradas, voltando a serem escovados.

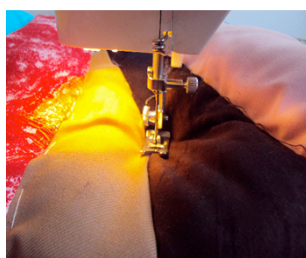


Fig.38



Fig.39



Fig.40



Fig.41

Por trás de alguns tapetes fiz uma espécie de bolsos para colocar objetos sonoros para que quando fossem pisados interagissem de uma forma inconsciente.

Com esta fase posso fazer um paralelismo com os trabalhos da Joana Vasconcelos na utilização de técnicas tradicionais. Assim como ela, eu tive de adaptar o *patchwork* para conseguir obter o resultado que pretendia (a fase do enchimento). Também recorri aos conhecimentos de pintura na busca da cor e composição dos tapetes.

3. Terceiro momento

O terceiro momento do projeto da instalação consistiu na construção de doze esculturas baseadas nas personagens dos contos Grimm. Procurei um animal diferente das descrições originais dos contos e utilizei algumas fisionomias de cada um para servir de base para o processo criativo. Sobre uma estrutura vertical as personagens foram construídas com um *mix* de objetos incluindo os têxteis (Fig.42).



Fig.42

O peixe retirado da história “O pescador e a sua mulher”

Cortei uma garrafa de detergente ao meio, ficando por cortar apenas o lado contrario à asa. Dobrei de modo a fazer noventa graus e coloquei dentro de ambas as partes, rede de arame para a segurar. Fiz uma abertura no fundo da garrafa para encaixar no suporte e forrei-a com pano de forma a não se sentir a estrutura. “Vesti” com uma camisola branca de algodão, cosi as mangas ao corpo da camisola e na abertura da cabeça coloquei forro de um chinelo de pêlo

(Fig.43). Retirei folhas de plantas plásticas e uni três a três com fio de algodão em diversas cores (Fig.44). Così o conjunto das folhas à volta da camisola tentando fazer uma variação de cores deixando intacta a parte de cima da estrutura (Fig.45). Coloquei duas peças arredondadas de plástico de cada lado do chinelo a fazer de olhos (Fig.46).

Para a cobertura do suporte, fiz uma espécie de rede em crochet. Construí pequenos peixes e alga folhas feitos em feltragem, que posteriormente foram colocados na rede. Esta estrutura foi presa à base inferior do peixe (Fig.47).

Na construção desta escultura não surgiu complicações. Em todos os passos realizados obtive bons resultados.



Fig.43



Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47

O pássaro retirado da história “ O ganso de ouro”

Utilizei duas bases do suporte unidas inversamente com fita cola inversamente e perfurei-as verticalmente na parte que iria ser a frente do pássaro. Estes buracos foram trespassados com arame que nas extremidades foram invertidos em formato de asa para não se deslocarem (Fig. 48). “Vesti” a estrutura com uma camisola de algodão branca, esta cosida de forma que não se deslocasse da estrutura (Fig.49). Apliquei guizos de brinquedos de gato cor de rosa no “peito do pássaro” (Fig.50). Nas asas pus uma espécie de saia de entretela previamente feita e golpeada dando ideia de volume e de penugem (Fig.51). O canelado da camisola foi repuxado para a parte de trás do pássaro e bordado com cores para fazer a cauda (Fig.52). A abertura da cabeça foi colocada uma espécie de bico feito de tecido (Fig.53).

Esta escultura (Fig.54) demorou bastante tempo a fazer, porque a camisola era pesada e os arames da estrutura das asas descaíam. Acabei por torcer os arames junto às bases para ficarem justos. A cor branca era fundamental porque o pássaro referia-se ao ganso dourado que foi reforçado pelo facto da entretela ser velha e amarelecida pelo tempo. O suporte é revestido a tecido com flores tradicionais dos bordados de Viana do Castelo (Fig.55).



Fig.48



Fig.49



Fig.50



Fig.51



Fig.52

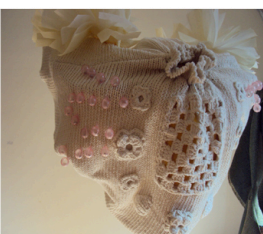


Fig.53



Fig.54



Fig.55

O burro, cão, gato e o galo retirado da história “Os cantores de Bremen”

Fiz um acolchoado em cima do suporte, e “vesti-o” com duas camisolas opostas (Fig.56) uma à outra ficando juntas pelos canelados (Fig.57). Com um retângulo de rede de arame enrolado coloquei-o numa das golas e cosi duas pinças de plástico paralelas uma à outra na parte superior do arame para dar efeito de orelhas. Na outra extremidade das camisolas coloquei alguns mata-moscas pelo cabo (fig.58).



Fig.56



Fig.57



Fig.58

Com arame construí por cima das camisolas uma nova estrutura que serviu de base para o outro animal (Fig.59), que seria para o cão. No interior dos arames utilizei um retalho de cobertor e cosi à volta do arame para fazer as costas do animal. Por cima do cão voltei a fazer outra estrutura. Fiz um entrelaçado com lã para formar o gato. As costas deste tiveram de ser ligeiramente cosidas para que a lã não se movesse da estrutura (Fig.60). Na parte superior do pescoço do gato coloquei um arame quase na vertical e pus uma crista vermelha que foi previamente feita e enchida. Juntamente com esta pendurei dois pompons vermelhos (Fig.61). A cabeça do cão foi sinalizada apenas com um lenço colocado à volta de uma tira do rolo de papel higiénico. A cabeça do gato foi feita com lã mesclada enrolada e com dois guizos metálicos a fazer de olhos (Fig.62).

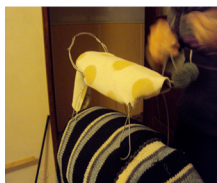


Fig.59



Fig.60



Fig.61



Fig.62

O lobo retirado da história “Capuchinho vermelho”

Cortei um retângulo de rede de arame. Aparei os cantos e arredondei-os. Furei o suporte no topo horizontalmente e coloquei arame para prender a rede achatada em forma de U. Esta estrutura pode balançar ao ser tocada (Fig. 63).

Forrei a estrutura de modo a ser macio ao tato (Fig.64). Utilizei um casaco de três quartos cujo o forro é de pêlo, para pôr em cima da estrutura, amarrei as mangas e as pontas do casaco de forma a ficar com bicos. Coloquei um açaima de rede plástica na gola dando uma imagem de focinho (Fig.65).

Esta escultura foi bastante rápida a executar porque não foi preciso fazer grandes alterações ao material usado.



Fig.63



Fig.64

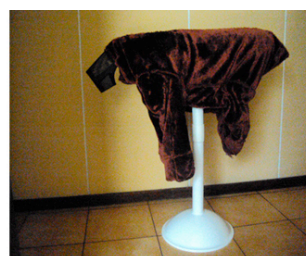


Fig.65

A abelha retirada da história “Abelha rainha”

Utilizei um esqueleto de um guarda chuva velho e coloquei arame no sítio da bengala de modo a manter-se meio aberto (Fig.66). De seguida instalei no suporte. Eliminei duas varetas opostas de forma a ficar três varetas de cada lado. Cobri a estrutura com tule (Fig.67). Cortei dois círculos de feltro preto, um maior que o outro. No círculo maior fiz abertura central, cosi três riscas amarelas (Fig.68). Enfie o círculo no suporte, coloquei o esqueleto do guarda-chuva e pus o círculo mais pequeno por cima. Così os círculos um ao outro (Fig.69). Na base do suporte fiz um entrelaçado com lenços de mão como fossem favos de mel (Fig.70).



Fig.66



Fig.67



Fig.68



Fig.69



Fig.70

O sapo retirado da história “O rei sapo”

Cortei um cartão dobrado ao meio com o tamanho da base do suporte (Fig.71). Uma parte do cartão foi colocado dentro da base e na outra parte foi posto um fio amarrado ao pé do suporte (Fig.72), de forma a mante-la ligeiramente levantada (Fig.73). Così tecido verde ao cartão (Fig.74). Fiz uma

língua vermelha. Cosido o tecido junto à base, coloquei algumas ventosas (Fig.75). Così a língua entre o cartão (Fig.76).

O suporte foi revestido com tule com mechas de lã cosidas e flores feltradas.

A dificuldade desta escultura foi a forma como colocar o pano no cartão, dado o peso do tecido não deixando que o cartão se mantivesse levantado (Fig.77). A solução encontrada foi mudar de tecido, cosê-lo esticado e cortá-lo junto à base. O facto da língua ser volumosa em vez de espalmada ajudou a manter a boca aberta.



Fig.71

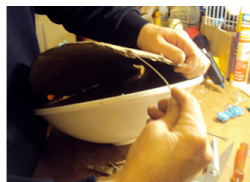


Fig.72



Fig.73

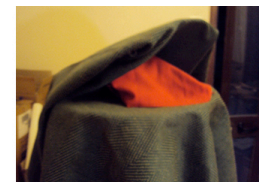


Fig.74



Fig.75



Fig.76



Fig.77

O leão e o dragão retirado da história “A dama e o leão”

Cobri o suporte com uma capa de malha (Fig.78). Coloquei um balde por cima e forrei-o com pano castanho. Com o mesmo pano, cortei tiras e cosi-as de forma a fazer folhos (Fig.79). Estes tiras foram cosidas no pano que cobria o balde (Fig.80). Repeti a operação até o balde ficar coberto. No final retirei o balde

e substitui por tecidos. Fiz um rolo com o mesmo tecido e cosi-o para fazer a cauda (Fig.81).

Esta escultura foi de fácil execução no entanto ficou bastante pesada pela quantidade de lã utilizada na capa.



Fig.78



Fig.79



Fig.80



Fig.81

O dragão foi feito com pano de viscose vermelho e branco. Fiz o molde em pano para a cabeça em duas partes. Depois de ambas terem sido cosidas, cortei um retângulo de cartão à medida para preencher a parte superior do crânio (Fig.82). Para o focinho ficar arredondado, utilizei uma garrafa de detergente da louça cortada ao meio e encaixada entre o pano e o cartão. O maxilar foi formado com esponja. Fiz um revestimento em pano tipo impermeável para o pé do suporte. Cortei duas tiras onduladas à medida do corpo da dragão no tecido impermeável, que foi colocado desde a cabeça até à cauda (Fig.83).

O material foi escolhido a pensar nas sensações táteis. O tecido sedoso cria uma sensação agradável, mas o outro dá uma impressão pegajosa e de frieza (Fig.84).



Fig.82



Fig.83



Fig.84

A serpente retirado da história “A serpente Branca”

Cortei em pano cru um revestimento para a base superior do suporte, deixando uma parte de pano comprida. Cosei-o à máquina e coloquei-o. O molde ficou ligeiramente mais alto e foi preenchido com restos do mesmo tecido. Com a parte cumprida do pano fiz o corpo da serpente. Cortei-o em três partes e construí uma trança. Cosei duas metades de uma bola de gato para fazer os olhos. (Fig.85). Prendi um tufo de plantas de plástico ao pé do suporte e enrolei a trança. Esta escultura esteve algum tempo em observação devido ao aspeto “limpo” e pouco elaborado, mas por ter uma certa concordância com a história decidi que estava finalizada (Fig.86).



Fig.85



Fig.86

O coração do veado retirado da história “ A branca de neve e os sete anões”

Inicialmente esta escultura iria ser um veado com uma camisola seguindo os passos de outras esculturas (Fig.87). Mas, averigui que iria ser uma repetição, o que não me agradou. Resolvi fazer apenas o coração com num pano de decoração (Fig.90). Utilizei madeira forrada a feltro preto (Fig.88). Fiz uma busca na internet imagens de hastes de veado (Fig.89) e com fio de cobre construí-as (Fig.91). O coração foi perfurado para encaixar as hastes e de forma que se mantivessem em pé (Fig.92). Sobre a base de madeira, coleí dois copos de iogurte pintados de preto onde coloquei o coração foi lá colado (Fig.93).

Do coração saem seis tubos de ar com fio de lã vermelho no interior que ficam a cair pelo pé. Este tubo é ligeiramente torcido ao longo do suporte. A extremidade de cada tubo é prolongada por tinta vermelha. Estes tubos traduzem a imagem das veias e dos sangue que foram arrancadas juntamente com o coração ao veado (Fig.94). A nível visual esta escultura destaca-se porque ficou com uma imagem requintada, mas, a própria história também o é.



Fig.87



Fig.88

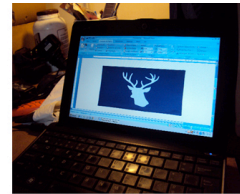


Fig.89



Fig.90



Fig.91



Fig.92

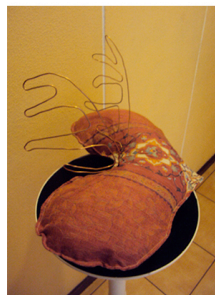


Fig.93



Fig.94

Os corvos retirado da história “Os sete corvos”

Este trabalho foi inicialmente rejeitado por já ter utilizado a personagem de pássaro. No entanto surgiu a ideia de os fazer com arame como se fosse uma linha de desenho, voltei a repensá-lo. Depois de ter os pássaros feitos, estudei a forma como poderia colocá-los no suporte (Fig.95). Prendê-los ao suporte diretamente, colocar uma almofada, rodeá-los com palha, seriam opções a tomar até que decidi prendemo-los a uma tábua que encaixaria na base do suporte. Para ocultar a tábua experimentei vários tecidos. O branco foi o escolhido porque ajudava a salientar os corvos (Fig.96).

Apesar de ser um trabalho simples foi uma peça que teve algumas indecisões na sua construção devido à sua aparência simples (Fig.97).



Fig.95



Fig.96



Fig.97

O gato e o rato retirado da história “Gato e rato em sociedade”

Amarrei arame numa camisola de forma a dar semelhança a um animal de quatro patas. Tive de utilizar rede de arame para colocar dentro da camisola para ajudar na sua verticalidade (Fig.98). Coloquei o “animal” sentado no suporte para observação (Fig.99). A sua postura serviu de ponto de partida para a realização desta peça (Fig.100). Com a mesma linguagem utilizei uma pequena almofada e submeti-a à mesma técnica até obter a forma desejada. Com pequenos segmentos de arame espetei onde iria ser o focinho (Fig.101). No gato cosi dois guizos para fazer de olhos e duas orelhas que foram feitas propositadamente. Para ocultar o arame do pescoço coloquei uma tira vermelha com guizo como fosse um gato doméstico. O rato ficou colocado no meio das patas do gato (como o rato estivesse a ser dominado pelo gato), espetei alguns arames a fazer de bigodes e coleí a parte do pêlo de uma escova velha para fazer os dentes (Fig.102). No suporte foi suspenso novelos e cones de fio de lã.



Fig.98

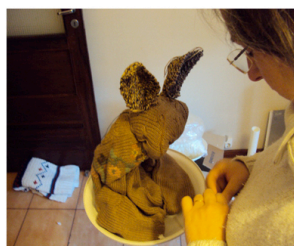


Fig.99



Fig.100



Fig.101



Fig.102

As obras são demonstrativas da variedade de têxteis e de técnicas utilizadas com reflexões, intenções e apropriações distintas, como forma de apresentar a sua capacidade de sublimação. Esta investigação não pretende apresentar fundamentação absoluta, mas apenas proporcionar algum interesse sobre estes materiais em particular nas obras de Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Magdalena Abakanowicz, Mike Kelley e Joana Vasconcelos, assim como no trabalho aqui desenvolvido. A exploração do têxteis nos projetos práticos desta dissertação são uma tentativa de alcançar os mecanismos ativadores de sentimentos de exaltação.

Conclusão (considerações finais)

O longo caminho percorrido pela sociedade, tecnologia e contexto de produção e questionamento da prática artística, levou como demonstrado, a que os artistas explorassem e assumissem materiais não convencionais como os têxteis. Estes, plenos de características físicas e culturais ajudam a complementar simbolicamente o objeto artístico.

Verificamos recuos e avanços que a arte, assim como a indústria têxtil, percorreram onde a experimentação foi um dos pontos mais mencionados. Este aspecto continua a ser fundamental, pois a utilização destes materiais com a subversão da sua função original, obriga a desafios técnicos permanentes assim como enquadramentos mentais estendidos para que a obra tenha a coesão pretendida. A experiência adquirida com o envolvimento destes materiais, como a necessidade de manipulá-los e confronta-los com as suas capacidades pode ser o fator determinante para a receptividade das obras têxteis. Estas condições conseguem despertar o interesse do observador. A associação do conhecimento e ideias pré-definidas das sensações tácteis e visuais são também condições relevantes para a comunicação entre a obra e o observador. Os sentimentos causados são os veículos que conseguem ultrapassar o mundo físico para o estado emocional. Os pensamentos produzidos, conduz o observador a um processo de desmistificação de si mesmo no ambiente. A procura de harmonia ou justificação para a sua realidade é um processo complexo que não se sabe onde começa ou acaba, mas é importante para sublimar esses pensamentos que se tornam a sustentação do ser humano.

A associação de vivências experimentadas pelo artista e determinados objetos ou materiais, podem ser o ponto de partida para a escolha e seleção dos mesmos a integrar na sua obra. No sentido de enaltecer o melhor possível o trabalho, o material é sujeito a processos de experimentação na busca da significação desejada. O tempo, o ato de fazer e a conexão de conhecimentos pode tornar-se uma mais-valia para a descoberta do médium desejado. Os movimentos referenciados nesta dissertação evidenciam a descontextualização e

a decomposição de objetos, na direção da procura de novas formas de concepção.

Os paradigmas de Clement Greenberg acerca da procura da essência do médium fazem sentido, contudo não se aplica a recusa da tridimensionalidade. Na arte não existe limites, o artista é convidado a explorar a superfície, o espaço, a sociedade perante si e o participante. O material têxtil pode ser colocado como pigmento e ser tratado visualmente como pintura, ou como elemento escultórico, site-specific, instalação e performance. Ainda pode ser explorada a sua essência, isto é, as fibras têxteis.

A preocupação com a classificação e distinção dos trabalhos de cada área, na realidade para quem o faz é, no meu entender, pouco significativo. A concepção do objeto seja design, *craft* ou arte prende-se com a motivação de quem faz e com questões intrínsecas de cada área. Esta dificuldade existe quando se trata de instituições ou academias que se confrontam com a crítica das obras, levando-os a repensar as questões de conceito. O termo arte têxtil muito utilizado para identificar estas obras, parece-me pejorativo, porque espelha a divisão do passado entre arte maior e menor como se fosse um compartimento à parte. Se este material pode ser utilizado em todas as vertentes artísticas ajudando a valorizar metaforicamente a obra, como foi apresentado em vários exemplos, esta designação não faz sentido. Esta evidência pode não ser pacífica, nos países mais tradicionais existindo fortes raízes desta nomenclatura, contudo, é notória a vontade de mudança como foi visualizado na Contextile 2012 em Guimarães (Anexo 7). A apresentação de alguns trabalhos como arte têxtil, continha poucas vínculos com o conceito iniciado nos anos setenta.

Na análise das obras apresentadas como referência nesta dissertação, posso dizer que a sua recepção não decorreu da mesma forma, pois elas pertencem a épocas e contextos sociais diferentes. Foi o caso de Joseph Beuys que marca uma mudança na arte e continua a ser um artista destacado pela ousadia e rebeldia que provocou ou de Magdalena Abakanowicz que apesar de não ter a mesma atitude, assumiu que o reconhecimento lento do valor da sua obra se deveu à falta de abertura para esta vertente artística. Por outro lado o

escultor Mike Kelley foi nomeado como artista têxtil, o que não foi do seu agrado, levando-o a escrever sobre as suas obras e mais tarde a abandonar este tipo de material. Na época atual a boa receptividade da utilização dos têxteis, apenas como médium e não como subcategoria mais manual da produção artística contemporânea, é visível na aceitação e apreço por certas obras como as de Joana Vasconcelos, podendo ser entendido como um sinal da evolução do conceito de arte.

Em última análise, a arte tem evoluído em sintonia com o avanço tecnológico e pesquisas nas diversas áreas distintas. No campo têxtil, por exemplo, esta evolução reflete-se no vasto leque de escolhas à disposição nestes estudos, desde o tradicional e etnográfico, até à investigação de fibras e fios com os processos de acabamento têxtil. O artista, na limitação desta dissertação, pode-se dizer que com o seu poder criativo utiliza diferentes campos de investigação devido à capacidade de aplicação e exploração desses conhecimentos, aproveitando muito eficazmente os momentos e experiências de menor sucesso. Ao mesmo tempo, ele procura ultrapassar as suas limitações estando constantemente em aprendizagem e experimentação de forma a aproximar-se do seu grau de contentamento. Este processo de procura, leva a um aumento de experiências que cada vez mais são subjetivadas pela carga metafórica e emocional. A utilização de médium não convencionais é um desafio aliciante para quem investiga sobre a significação dos objetos, que servem de intermediários entre o objeto e o homem.

Na atitude de atingir o desafio desta dissertação por projeto, procurei materiais têxteis que melhor transmitissem os valores afetivos. Também poderei dizer que a origem dos materiais, pela sua categoria de remanescentes ou rejeitados implica uma apropriação e modificação de sentido, podendo intensificar a fragilidade desses valores. Na atitude de validar a minha exploração dos materiais têxteis e das ressonâncias dos mesmos em contextos alusivos a histórias e personagens da minha infância, na experiência dos objetos e cenários

que construí, com o observador⁴⁸/participante⁴⁹, a exploração dos valores tácteis e visuais de cada elemento escultórico é tida em conta.

A sublimação é o resultado de um processo complexo mental que nos leva a ter sentimentos significativos em relação a algo. Esta exaltação está inteiramente ligada aos sentidos, como o tato e a visão, que são acionados pela experiência seja ela fugaz ou de contemplação. Ao mesmo tempo, a memória como colecionadora e construtora de experiências resultantes do confronto entre o homem e o ambiente, estimula a percepção. Este por sua vez, está a ser constantemente ajustado e modificado à medida que se adquire uma nova experiência, sendo este um elemento subjetivo e mutante que “vive” dentro da mente humana, faz atrair o olhar para determinados objetos. O grau metafórico destes materiais e (ex-)objetos faz com que eles percam a sua funcionalidade original e sejam invadidos de valores sentimentais e episódicos ganhando uma nova perspectiva na vida humana.

No contexto artístico, a percepção é como um elo entre a obra e o observador/ participante que faz ativar lembranças através dos sentidos. Os observadores participantes estabelecem comparações com experiências anteriores provocando sentimentos sublimes que tornam a experiência do e com o objeto, como única. No desenvolvimento desta dissertação a atenção recai sobre os têxteis como elemento provocador de sentidos através das suas características sensíveis que ajudam no processo de sublimação. A importância dada pelos artistas a este procedimento despoitou uma quantidade de projetos artísticos com a integração de materiais têxteis como uma necessidade destes penetrarem na arte como são constituintes da vida quotidiana. O facto dos têxteis conviverem de perto com o homem, produz um processo controverso e longo no seu novo papel de médium. No desenvolvimento deste processo, novos questionamentos surgem como preocupações com a definição dos objetos construídos com este material. Para o artista, cuja intenção parece ser o incitar sentimentos de sublimação, provocação e êxtase com a sua obra, este centra-se em encontrar o melhor

⁴⁸ Indivíduo que observa a obra sem interagir com ela.

⁴⁹ Indivíduo que age e de algum modo a sua ação modifica a obra.

médium para o fazer, incluindo os têxteis. Além das particularidades físicas, versatilidade e acessibilidade destes materiais a sua vulgaridade e proximidade de manuseio quotidiano também os torna portadores de matéria psicológica que aos olhos do artista pode ser manipulada para o seu processo criativo.

Imagens do projeto *Despertar*



Fig.103



Fig.104



Fig.105



Fig.106

Anexos

Anexo1

email para: lusotufo@lusotufo.pt

data: 14 março 2013

assunto: Pedido de colaboração em projeto de
dissertação

ATT. Eng. Duarte

Eng. Duarte

Tomei a liberdade de vos contactar em virtude de pedir colaboração para a realização do projeto artístico inserido na minha dissertação que ocorre na universidade de Aveiro.

Já tentei contactá-lo telefonicamente mas como não foi possível resolvi tentar por este meio. A minha proposta da minha dissertação é no âmbito do uso de materiais têxteis na obra artística. Durante o primeiro ano do mestrado fiz alguns projetos experimentais, onde utilizei estes materiais em diferentes situações. (junto envio em anexo o meu portfólio). Como o projeto final tem um peso bastante considerável na nota final do mestrado tem de ser criado criando impacto maior e muito bem pensado. Para isso, resolvi contactar-vos para saber as possibilidades de me arranjar materiais que não vos façam falta como amostras, experiências que não tenham corrido bem ou matérias primas em boas ou más condições. Este material seria para construir umas esculturas que iram fazer parte do projeto. A minha dissertação foca as memórias e afectos que se vão acumulando ao longo da vida. Desta forma o material têxtil está diretamente ligado ao ser humano está impregnado dessa experiência.

Gostaria de poder contar com a vossa participação para a criação desta obra.

Desde Já agradeço a vossa atenção.

Atenciosamente

Anexo2

email para: Cruz Vermelha

Para: dporto@cruzvermelha.org.pt

data: 13 de novembro de 2012 20:21

assunto: pedido de colaboração para projeto

Att. Dr Maria João Gonçalves

enviado por: gmail.com

Dra Maria João Gonçalves

Tomei a liberdade de vos contactar em virtude de pedir colaboração para a realização do projeto artístico inserido na minha dissertação que ocorre na universidade de Aveiro.

a minha proposta da minha dissertação é no âmbito do uso de materiais têxteis na obra artística. Durante o primeiro ano do mestrado fiz alguns projetos experimentais, onde utilizei estes materiais em diferentes situações. (junto envio em anexo o meu portfólio). Como o projeto final tem um peso bastante considerável na nota final do mestrado tem de ser criado criando impacto maior e muito bem pensado. Para isso, resolvi contactar-vos para saber as possibilidades de me arranjar roupas velhas (quando digo velho é sem qualquer condições de se usar) em malha (lã-fibra) para a construção da minha obra. Para mim este género de roupa faria todo sentido porque a minha dissertação é sobre memórias e afectos que se vão acumulando ao longo da vida. Desta forma a roupa já usada é ela estivesse impregnada dessas memórias. E gostava que fosse de malha porque remete aos labores e aos tempos que se contavam histórias enquanto se trabalhava.

Gostaria de poder contar com a vossa participação para a criação desta obra.

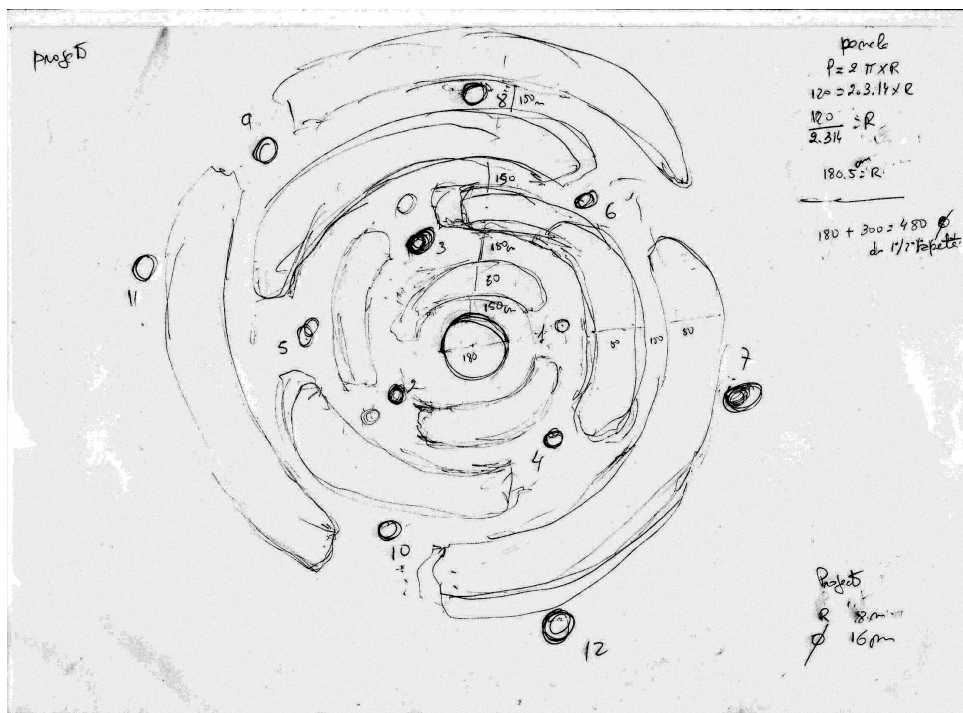
Desde Já agradeço a vossa atenção.

Atenciosamente

Anexo 3



Anexo 4



Anexo 5

Retirado do Manual de Engenharia têxtil, vol.II

QUADRO 10.XVIII				
SISTEMAS ALTERNATIVOS DE FABRICAÇÃO PARA AS PRINCIPAIS UTILIZAÇÕES				
UTILIZAÇÃO (grupo/item)	Sistema Principal	Alternativas Comerciais		
		1.ª	2.ª	3.ª
VESTUÁRIO DE HOMEM				
Fatos	Tecelagem	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	—
Calças	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)	—
Camisas	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)	Tricotagem (trama)
Artigos de lazer	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	Tecelagem	—
Artigos de trabalho	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Não-tecidos	Tricotagem (trama)
Artigos de desporto	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	Tecelagem	Tufagem
VESTUÁRIO DE SENHORA				
Fatos	Tricotagem (trama)	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—
Vestidos	Tricotagem (trama)	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—
Artigos de lazer	Tricotagem (trama)	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—
Roupa interior	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)	Tecelagem	—
Artigo de desporto	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	Tecelagem	Tufagem
VESTUÁRIO DE CRIANÇA				
Calças	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	Tecelagem	—
Vestidos	Tricotagem (trama)	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—
Artigos de bebé	Tricotagem (trama)	—	—	—
Fraldas	Tecelagem	Não-tecidos	Tufagem	—
LAR				
Cortinados	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Não-Tecidos	—
Cortinas	Tricotagem (teia)	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—
Estofos	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)	Tufagem
Cobertores	Tecelagem	Não-Tecidos	Tricotagem (teia)	—
Lençóis	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)	Não-Tecidos
Toalhas	Tecelagem	Tufagem	Tricotagem (teia)	Tricotagem (trama)
Panos de limpeza	Não-tecidos	Tricotagem (trama)	Tricotagem (teia)	—
COBERTURAS TÊXTEIS DE CHÃO				
Alcatifas	Tufagem	Tecelagem	Não-Tecidos	Tricotagem (teia)
Tapetes	Tufagem	Tecelagem	Não-Tecidos	Tricotagem (teia)
Azulejos	Não-Tecidos	Tufagem	—	—
Amortecedores	Tecelagem	Não-Tecidos	—	—
TÊXTEIS INDUSTRIAIS				
Tela para pneus	Tecelagem	—	—	—
Interiores de automóveis	Tricotagem (trama)	Não-Tecidos	Tecidos	—
Cintos e correias	Tecelagem	—	—	—
Sacos	Tecelagem	Tricotagem (teia)	Nós	—
Filtros	Não-Tecidos	Tecelagem	—	—
Plásticos reforçados e tecidos revestidos	Tecelagem e Tricotagem (trama)	Não-Tecidos	—	—
Insufláveis	Tecelagem	Tricotagem (teia)	—	—
Tecidos anti-erusão	Não-Tecidos	—	—	—
Relva artificial	Tricotagem (teia)	Tufagem	Não-Tecidos	Tricotagem (trama)

Anexo 6

Centro de Formação Profissional
da Indústria Têxtil, Vestuário,
Confeção e Lanifícios


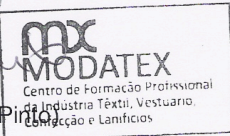
mx
MODATEX

DECLARAÇÃO DE FREQUÊNCIA

Declara-se que Ana Paula Garcês Carvalho de Sousa Costa Rodrigues, portador do Bilhete Identidade n.º 8182403, emitido em 20-04-2007, residente em Rua do Castelo, nº 107, concelho de PORTO, encontra-se a frequentar a acção de formação ARTES TÊXTEIS - Malha Tricôt, promovida pela Sede - Porto do Centro de Formação Profissional da Indústria Têxtil, Vestuário, Confeção e Lanifícios, com início em 15-04-2013, termo previsto em 12-06-2013, com duração total de 225 horas, de 2ª a 5ª feira no horário das 9h00 às 17h00.

Porto, 23 de abril de 2013

A Diretora


(Sónia Pinto)


Declaração de Frequência nº 213/2013/PRT

Doc.PC02.55.R0



Anexo 7

IDEIAS EMERGENTES,
PRODUÇÃO CULTURAL CRL
RUA DR. PEDRO DIAS, 54
4200-441 PORTO

ESPAÇO IMERGE
RUA SANTA CATARINA 777
4000-454 PORTO
PORTUGAL

+351 22 20 10 107 TEL.

www.ideiasemergentes.pt
imerge@mail.telepac.pt



PORTO 04.10.2012
REFº E045/2012

ASSUNTO: DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO
CONFERÊNCIA "ARTE TÊXTIL
CONTEMPORÂNEA: QUE PERSPECTIVAS?" | 2
E 3 OUTUBRO 2012 | GUIMARÃES

A **IDEIAS EMERGENTES – Produção Cultural, CRL**, entidade organizadora da **CONTEXTILE 2012 – TRIENAL DE ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA**, a decorrer entre 1 de Setembro a 14 de Outubro de 2012, em Guimarães | Portugal, inserida na programação da **GUIMARÃES 2012 – Capital Europeia da Cultura**, declara que **Ana Paula Garcês**, participou na Conferência "**Arte Têxtil Contemporânea: que perspectivas?**", que se realizou nos dias 2 e 3 de Outubro de 2012, no CCVF – Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães.

JOAQUIM PINHEIRO
Coordenação e Gestão de Projecto

ideias emergentes
PRODUÇÃO CULTURAL CRL
RUA DR. PEDRO DIAS, 54 - 4200-441 PORTO
TEL: 22 20 10 107
ideiasemergentes@mail.telepac.pt

Anexo 8

Self, 2012



Anexo 9

Afirmção, (2012)



Anexo 10

Mutação Transitória, (2012)



Anexo 11

Capuchinho, (2012)



Anexo 12

No país das maravilhas, (2012)



Aguiar, C. (s.d.). Arte do século XX/XXI. *Arte conceitual e multimeios*, Grupo Fluxus. Modulo V. pp.3. [disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html> acessado a 04/01/2013]

Araújo, M.; Castro E.M.M. (1986). *Manual de Engenharia Têxtil*. vol.I, vol.II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bastos, C. (1960). *Indústria e arte têxtil*. Porto: Tipografia Portugal, E.S.B.A.P.

Baudrillard, J. (1989). *O Sistema dos Objetos*. Brasil: Editora Perspectiva S.A. 2ªed.

Bessa, S. (1998). Historic kiosk, *Zingmagazine*, n.º6 [disponível em <http://www.zingmagazine.com/zing6/bessa/kelley.html> acessado a 07/12/2012]

Bishop, C. (2005). Heightened perception. In *Installation Art*. pp.48-81. Nova York: Routledge.

Chipp, H.B. (1999). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

Crochane, G. (1998). The crafts as art: A shift in ideology, 1960s and 1970s. In *Truth or Trap: the Australian contemporary crafts movement's pursuit of art ideals*. Austrália: University of Tasmania. Cap. III, p.77-107. [disponível em http://eprints.utas.edu.au/view/authors/Cochrane,_G.html acessado a 28/2/13]

Dewey, J.(2008). *El arte como experiencia*. Paidós. Estetica 45. [disponível em <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey%2C%20John%20%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf> acessado em 2/2/13]

Droste, M. (2004). *Bauhaus*. Bauhaus Archiv. Taschen.

Gombrich, E.H. (2005). *A História da Arte*. Público.

Grünnevald, J.; et. al. (1975). *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e industrial, [disponível em <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAhhggAE/a-obra-arte-na-epoca-sua-reproduzibilidade-tecnica#> acessado em 23/01/2013]

- Gubernatis, H. (1988). *Arte e Critica d' Arte*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Haworth, J.; et. al. (2008). *Contemporary Textiles. The Fabric of Fine Art*. Londres: Black Dog publishing publishing limited
- Huyghe, R. (1986). *Sentido e destino da arte*, vol. II, Lisboa: Ed.70.
- Kelley, M. (1991). In the image of Man. In *Mike Kelley*, Welchman, J.; et. al. (1999). pp.124-125. Londres: Phaidon.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1ªed.
- Laue, D. (2012). The Internacional Lausanne Tapestry Biennial 1962-1995: an Inconsistent venture. In Sterk, B, Laue, D. (2012). *Textile Forum*, pp. 30-33. Hannover: *Textil-forum service* nº 3/2012,.
- Lebovici E. (2010). Joana Vasconcelos: Sem Rede. *Inventários do Polimórfico*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. pp. 53-83.
[Disponível em <http://www.joanavasconcelos.com/catalogos.aspx> acedido a 17/11/2012]
- Lees-Maffei, G.; Sandino, L. (2004). The Journal of Design History, Special issue, *Dangerous Liaisons: Relationships Between Design, Craft and Art*, vol. 17, no. 3, pp. 207-219. ISSN 0952-4649. [disponível em <http://jdh.oupjournals.org/content/vol17/issue3/index.dtl> acedido a 28/2/13]
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna", Antologia de escritos y manifestos*. Madrid: Edições Akal
- Micheli, M. (1991). *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oliveira, N.; Oxley, N.; Petry, M. (2003). *Installation Art in The New Millennium. The empire of the senses*. Londres: Thames and Hudson
- Temkin, A. (1993). *Thinking is form: The drawings of Joseph Beuys*. Nova York: The Museum of Modern Art.
- Thomas, M. et. al. (1985). *L'art textile: Broderies, tapisseries, tissus, sculptures*. Genève : Editions d'art Albert Skira SA.

Sangild, T. (2011). Joana Vasconcelos: Magic Kingdom. *Mythological everyday objects - some motifs in the work of Joana Vasconcelos*. Odense: Kunsthallen Brandts. pp. 20-51. [Disponível em <http://www.joanavasconcelos.com/catalogos.aspx> acessado a 13/11/2012]

Saraiva, T (2005). Se não é arte, o que é?: Colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell. In *Margens e Confluências*, nº10, pp. 37-47. Guimarães: ESAP

Scott, J. (2003). *Textile Perspectives in mixed: Media sculpture*. The crowood Press Ltd.

Starewicz, A. (s.d.). Magdalena Abakanowicz. *About Magdalena Abakanowicz* [Disponível em <http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php> acessado a 18/11/2012]

Welchman, J.; et. al. (1999). *Mike Kelley*. Londres: Phaidon.

Outras Referências

<http://www.dw.de/contos-dos-irm%C3%A3os-grimm-200-anos-de-popularidade/a16452540> acedido a 20/3/2013

<http://falacultura.com/2012/02/06/contos-de-fadas-versoes-originais-macabras/> acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_pescador_e_sua_mulher acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/branca_de_neve acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/capuchinho_vermelho acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_rei_sapo_ou_henrique_de_ferro acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_ganso_de_ouro acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/os_sete_corvos acedido a 20/4/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/os_musicos_de_bremen acedido a 20/3/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/a_serpente_branca acedido a 20/4/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/a_rainha_das_abelhas acedido 22/4/2013

<http://mariamachado.blog.com/index.php/2011/11/24/a-dama-e-o-leao-de-jacob-e-wilhelm-grimm/> acedido 25/4/2013

http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/gato_e_rato_em_companhia acedido em 28/4/2013